Gesang und Oper.

Kritisch-didaktische Abhandlungen

in zwanglosen Heften.

Herausgegeben

von

Maria Heinr. Schmidt.

Erstes Heft.

Magdeburg,
Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalien-Handlung.
1861.

Vorwort.

Ein Unternehmen, das darauf gerichtet ist, der Förderung des Gesanges und der Oper zu dienen, wird bei Allen, welche eine klare, unbefangene Anschauung von diesen Zweigen der musikalischen Kunst haben, keiner weiteren Rechtfertigung bedürfen. Während nämlich in allen übrigen Gattungen der Musik viele tüchtige Kräfte mit dem glücklichsten Erfolge für die geschichtliche, wissenschaftliche und ästhetische Begründung und Entwicklung derselben thätig sind, herrschende Dunkel gelichtet, Beschränkungen und Vorurtheile beseitigt, neue Systeme ins Leben gerufen werden, das höhere Kunstverständniß sich immer größeren Kreisen mittheilt und die Anschauungen sich mehr und mehr erweitern; während Conservatorien der gediegenen musikalischen Ausbildung die Hand bieten, tüchtige Lehrer nach erprobten, schnell fördernden Methoden und mit den bestmöglichsten Hülfsmitteln versehen ihren Schülern das Lernen erleichtern; auf allen Instrumenten hervorragende Künstler zu finden sind; kurz, Alles, bis ins Kleinste hinab, in der Tonkunst einer geistigen Vertiefung, einer technischen Vollendung zustrebt, wie sie der allgemein verbreiteten Musikpflege unsrer Zeit entspricht, bleibt die edle Gesangkunst nicht allein von diesen Bestrebungen ausgeschlossen, sondern nimmt selbst so rückgängige Bewegungen, daß man zum Theil schon den Begriff davon verloren hat.

Die Musikzeitungen, als Organe des allgemeinen musikalischen Lebens, bringen nur spärlich Artikel über Gesang, und diese sind meist so untergeordneter Art, daß sie zu nichts dienen, als die eben ausgesprochene Ansicht zu bestätigen. Die seit Jahren erschienenen Gesanglehren enthalten entweder nur das Traditionell-Ueberkommene in neuer Umschreibung, oder sie vermehren durch seltsame Mysterien, durch wundersame Geheimmittel nur die allgemeine Verwirrung. Auch den physiologischen Tonbildungswerken von Schwarz und Andern wird es schwerlich gelingen auf den Culturzustand der Gesangkunst günstiger einzuwirken, denn so schätzenswerth sie auch,

vom wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet, immerhin sein mögen, für die eigentliche Praxis des Gesanges sind sie von geringerem Werthe, wie ich das bei einer ausführlichen kritischen Besprechung des genannten Autoren darthun werde. Was außerdem noch im Gesangfach auf den literarischen Markt gekommen ist, beschränkt sich meist auf den Schul- und Kirchengesang, und bleibt demnach ohne allen Einfluß auf den Kunstgesang, von dem ich rede. Manche vereinzelte Bestrebungen endlich, welche sich im Interesse desselben kundgegeben haben, waren bei den obwaltenden Verhältnissen nicht hinreichend, um eine halbverlorne Kunst wieder zum vollen Bewußtsein zu bringen; sie geht vielmehr ihrem Verfall augenscheinlich immer mehr entgegen.

Wenn aber die Gesangkunst im Argen liegt, was Keiner in Abrede stellen wird, der einen deutlichen Begriff davon hat, dann kann sich die Oper folgerichtig in keinem blühenden Zustande befinden. — Geht doch Beides Hand in Hand! Und in der That, unsere Opernliteratur und mit ihr die Bühnenrepertoire sind von einer Dürftigkeit, wie zu keiner anderen Zeit. In Frankreich, das uns bisher so reichlich mit Novitäten versorgte, die längere oder kürzere Zeit unser Repertoir belebten, sind alle namhaften Componisten still oder stumpf geworden, und was uns etwa noch von dorther kommt, ist matt und abgetrieben. In Italien, dem vorzugsweise unsre Primadonnen durch Rossini, Bellini und Donizetti manches Paradepferd verdanken, das Jahre hindurch mit equilibristischer Kunst von ihnen getummelt wurde, ist die Opernmusik zu einer Flachheit herabgesunken, vor der wir ebenso fest unsre Bühnen als unsre Ohren verschließen müssen. In unserm musikalisch-herrlichen Deutschland, das seit Mozart, und neben Beethoven und Weber, so manche hoffnunggebende, vielversprechende Opernblüthe trieb, ist mit jedem Jahre die Opernliteratur spärlicher geworden, und giebt jetzt kaum noch schwache Lebenszeichen von sich. Meyerbeer, der Kosmopolit, der mit seinen Opern die Theaterkassen der drei genannten Länder füllte, ist auf der Spitze der raffinirtesten Spekulation angekommen, auf der ihm sowohl, als seinem Helfershelfer Scribe ein Weiter nicht mehr möglich sein dürfte, auch sind beide Autoren indessen zu alt geworden, als daß sich etwas Lebensfähiges noch von ihnen erwarten ließe. Ueber Wagner endlich, auf den sich die Hoffnung eines Theils des musikalischen Publikums richtet, ist ein Prinzipienstreit entstanden, der noch allzuheftig und leidenschaft-

lich geführt wird, um bald zu einem Abschluß kommen zu können. Doch gesetzt auch, es gelänge Wagner'n wirklich, eine dauernde Geltung und allgemeine Anerkennung zu erringen, so ist denn doch mit seinen Opern allein dem Bedürfniß nach ernsterem Kunstgenuß nicht Genüge geschehen, so lange das Theater in seiner jetzigen Verfassung verbleibt. Zudem wirken so mancherlei Uebel in nachtheiliger Weise auf die allgemeinen Opernzustände ein, daß auch noch andere Reformen, als jene von Wagner beabsichtigte, nöthig sind, um eine der edelsten und einflußreichsten Kunstgattungen wieder zu jener Höhe zu erheben, von der sie durch Unverstand, Verkehrtheit, Ueberschreitung, unedle Absichtlichkeit und sonstige unkünstlerische und verwerfliche Motive so tief herabgekommen ist.

Wenn diese in flüchtigen Umrissen gegebene Schilderung von der Kunst des Gesanges und der Oper nun wahr ist, dann dürfte jede Bestrebung, welche zur Hebung dieser verwahrlosten Kunstzweige sich kund giebt, auch der Anerkennung derjenigen sicher sein, welche mehr als ein oberflächliches Interesse dafür haben und die Kunst überhaupt nicht als einen müßigen Zeitvertreib, sondern als einen höheren Lebenszweck anzusehen gewohnt sind.

Ich habe die besten Jahre, die edelsten Kräfte meines Lebens dem dramatischen Gesange in praktischer Ausübung gewidmet. Es wird daher begreiflich sein, warum ich nicht ruhig zusehen kann, wie das geliebte Feld meiner Wirksamkeit immer mehr verwildert und den Charakter einer schönen Kunst verliert; mich vielmehr im Innern gedrängt fühle, meine Ansichten und Erfahrungen laut werden zu lassen, um die Nothwendigkeit zur Erkenntniß bringen zu helfen, daß kräftige Maßregeln, wirksame Mittel erforderlich sind, um einem gänzlichen Verkommen edler und bedeutungsvoller Kunstzweige vorzubeugen. — Als Praktiker werde ich dabei möglichst alle philosophirenden und ästhetisirenden Abschweifungen und Feldzüge zu vermeiden suchen und mich auf den Boden der praktischen Einsichten und Andeutungen beschränken.

Es würde eine jugendliche Schwärmerei und sehr geringe Kenntnisse der bezüglichen Verhältnisse verrathen, wenn ich wähnte, meine Kräfte allein könnten ausreichen, um eine durchgreifende Verbesserung in Gesang und Oper hervorzurufen. Die Uebel darin sind bereits zu tief eingewurzelt, haben zu weit um sich gegriffen, die Mißbräuche sind zu schreiend, der ganze Kunstkörper des musikalischen Drama's ist bis in alle Glieder hinein zu defect geworden,

als daß so leicht Wandel geschafft werden könnte. Auch verschließt man dem, der rügt, der schilt, der bessern will, nur gar zu gern die Ohren, daß seine Stimme wie in einer Wüste verhallt. Aber anregen kann ich durch meine Wirksamkeit, und wenn mein redlicher Wille, der stets das Beste um seiner selbst willen gewollt hat, bei Gleichgesinnten Sympathie und Aufmunterung findet, sich dann eine ähnliche Stimme zu gleichem Zwecke erhebt, andere nachfolgen, und es endlich aller Orten und Enden im deutschen Vaterlande in gleicher Weise laut wird: — dann wird solch' vereinte Kraft nicht mehr ohne eindringliche Wirkung bleiben und ihr Zweck, zwei herrliche Kunstzweige wieder zu Achtung und Ehren zu bringen, nicht vergeblich erstrebt sein. — Ein solches Ziel aber, meine ich, ist der Mühe und Anstrengung werth!

Ich lade daher auch alle Gesangkundigen, welche ihre Kunst im Herzen tragen, ingleichen alle jene Künstler, welche mit dem Wesen des musikalischen Drama's inniger vertraut sind, ebenso freundlich als dringend ein, ihre Kräfte mit den meinigen zu vereinen, um den Mißbräuchen, der Halbheit, der verfälschten Wahrheit, der hohlen Anmaßung, dem faulen Schlendrian, dem speculativen Charlatanismus und allen sonstigen Uebeln und Mißbräuchen in Gesang und Oper frei und ohne Rückhalt entgegen zu treten, der besseren Erkenntniß in allen edleren Dingen desselben den Weg zu bahnen und zu endlichem Siege zu verhelfen.

Alle darauf bezüglichen größeren und kleineren Abhandlungen, welche in diesem Sinne geschrieben sind, sollen mir sehr willkommen sein und mit dem besten Danke von mir benutzt werden. Solche Beiträge jedoch, in denen die Verfolgung von Parteizwecken ersichtlich ist, muß ich entschieden zurückweisen; ich bin nicht geeignet, das schroffe, leidenschaftliche Gegeneinander in der musikalischen Kritik noch zu vermehren, oder der Eitelkeit und den persönlichen Interessen Einzelner zu dienen. Mein Zweck erfordert die lauterste Neigung zur Kunst, die Ruhe der inneren Ueberzeugung, den Muth der freien Aeußerung, und darf in dem Streben zur Erreichung desselben nicht durch Nebenabsichten beirrt werden.

Lübeck, im November 1860.

Maria Heinr. Schmidt.

Im Vorwort bezeichnete ich den Zweck, den die Herausgabe dieser Blätter zu verfolgen hat, ingleichen die Motive, welche mich dabei leiten sollen. Um nun aber in den angegebenen Kunstgattungen mit bewußter Thätigkeit zu wirken, ist es vor Allem nöthig, sich den Zustand derselben unverhüllt vor Augen zu rücken, um die daran haftenden Uebel klar zu erkennen, weil wir erst dadurch in den Stand gesetzt werden, die zweckmäßigsten Mittel zu deren Beseitigung zu wählen. Will ich also meine Leser überzeugen, daß die heutige Gesangcultur nicht den Anforderungen entspricht, welche man an dieselbe zu stellen berechtigt ist, muß ich vorher das Bild eines normalen Kunstsängers entwerfen, um von diesem auf jene zu abstrahiren und in dem Vergleich zugleich den Beweis meiner Behauptung zu bieten. In gleicher Weise habe ich die Gründe aufzudecken, warum unsre Oper, trotz bedeutender Talente und reger Thätigkeit auf musikalisch-dramatischem Gebiete, so traurig hinsiecht, um in den Mängeln die Mittel erkennen zu lassen, wie eine Regeneration zur gesünderen und kräftigeren Entwicklung möglich ist. Ich bemerke hierbei, daß ich die sogenannte Zukunftsoper vorläufig nur streifweise berühren werde; das Urtheil darüber ist bis jetzt durch allzu leidenschaftliche Parteilichkeiten noch zu wenig consolidirt, die dazu gehörigen Werke sind noch zu gering an Zahl, und die unbefangene Erkenntniß derselben ist im Bewußtsein des größeren Publikums zu schwankend, um schon jetzt mit Bestimmtheit den Schluß zuzulassen: ob die Entwicklung des musikalischen Drama's sich wirklich nach dieser Richtung hinwenden werde.

Wenden wir uns zunächst zum Kunstgesange: derselbe löst sich gleich den andern schönen Künsten und Wissenschaften von den gewöhnlichen Lebensbedürfnissen ab, um sich in eine ideellere Sphäre zu erheben, wo der höhere Reiz, die geistigen Genüsse des Lebens beginnen und der zu einem freien Geistesleben erwachte Mensch sich desselben bedient, um seine edle, gottdurchdrungene Natur zu verkünden.

Bedingt der eigentliche Volksgesang keine höhere Bildung, spricht sich in demselben ein bewegtes Gemüth in kunstloser Weise frisch, natürlich und ungezwungen aus, so hat dagegen der Kunstgesang andere Anforderungen zu erfüllen.

Kunst leitet von Können ab, und setzt nicht allein natürliche Begabung, sondern auch entwickelte Fähigkeiten voraus. Der kunstfertige Sänger muß demnach eine gesunde, tüchtige, technisch-geschulte und ausgebildete Stimme, Musik- und Gesangtalent besitzen. Die kunstgemäße Stimme aber kündet sich an in der vollkommenen Beherrschung derselben, in der Gleichmäßigkeit des Toncharakters, der leichten willigen Ansprache, in der Reinheit und der materiellen und ästhetischen Schönheit des Klanges; das musikalische Talent in einem scharfen, feinen Gehör, einem ausgebildeten Tonsinn, in der Fertigkeit des Notenlesens oder Treffens, in dem richtigen Gefühl für Takt, Rhythmus und Accentuation und der sicheren Auffassung des Tonstückes. Das Gesangtalent endlich offenbart sich in einer erregbaren Empfindung, in der Fähigkeit, das in sich Aufgenommene mit schöpferischer Kraft, mit Geist, Gefühl und durchdrungen von charakteristischer und idealer Schönheit zur Darstellung zu bringen, und in der Begeisterung, welche, dem Innersten entflammend, den Hörer mit sympathetischer unwiderstehlicher Gewalt mit sich fortreißt. Ohne die innigste Durchdringung, die gegenseitige Hebung dieser drei Facultäten ist ein kunstfertiger Sänger im höheren Sinne nicht möglich!

Beschränkt sich seine Kunst auf glatte Technik, ermangelt sie der musikalischen Durchdringung, der gemüthvollen Wärme des Vortrags, der Wahrheit, Charakteristik und idealen Verklärung, der hinreißenden Begeisterung, bleibt seine Leistung immer nur ein rein Aeußerliches, das glatt und wohlgefällig an unserm Ohr vorüberrauschen, aber nicht im Stande sein kann, uns zu erwärmen, zu erheben, weil sie selbst mattherzig und ohne geistige Beseelung ist. Die unzulängliche, unsichere Beherrschung der Stimme dagegen, die ungenügende musikalische Festigkeit wird auch das erregbarste Gefühl dämpfen, und den feurigst beschwingten Geist lähmen, ebensowenig jene Freiheit des Vortrags gestatten, ohne welche eine Kunstleistung nie eine tiefere Wirkung hervorbringen kann, indem sie überall gehemmt, gehindert, und durch die ängstliche Behutsamkeit in dem technischen Gebrauch des Materials beschränkt und gefesselt wird. Endlich noch müssen diese künstlerischen Eigenschaften von einer all-

gemeinen höheren Bildung getragen sein, und Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft, ästhetische Läuterung, edler Geschmack ihnen feste Stützpunkte geben und den Sänger zu einem klaren Bewußtsein bringen.

Hieraus ergiebt sich nun die Ueberzeugung, daß das kunstgemäße Singen sehr schwer ist, und der allgemeinen Ansicht widerstreitet, welche naiverweise meint, zum Singen gehöre nichts, als Stimme und Gehör. Diesem Köhlerglauben haben wir zunächst die geringe Singefähigkeit und die immermehr sinkende Gesangcultur zuzuschreiben. — Doch davon später.

Obgleich es nach dem Titel dieser Hefte selbstverständlich sein dürfte, daß ich unter einem Kunstsänger einen dramatischen Sänger begreife, oder vielmehr, einen solchen bei meiner Besprechung in's Auge fasse, so will ich es hier doch noch einmal besonders bemerkt haben. Die Oper ist die eigentliche Arena des Sängers; in ihr allein können alle seine höheren Eigenschaften, nicht vereinzelt, wie in einem Concertsaal, nein im geschlossenen Vereine, zur Geltung und richtigen Würdigung gelangen. Die Oper bestimmt die Richtung des Gesangstyles und der über den Elementarunterricht hinausgehenden Methode, und mit ihr zugleich hebt sich und sinkt die Kunst des Sängers. Wollen wir daher einen richtigen Standpunkt für die Würdigung unserer Gesangcultur gewinnen, so müssen wir zuvor ein in breiten Zügen entworfenes Bild der deutschen Opernzustände vorausschicken.

Es darf als bekannt vorausgesetzt werden, daß die italienische Oper mit ihren bewunderungswürdigen Sängern bereits die ganze civilisirte Welt beherrschte, ehe noch von einer vaterländischen Oper, geschweige denn von einer deutschen Gesangkunst, die Rede war. Die Fürsten hatten nur Geschmack und Geld für italienische Künstler und Geringschätzung und gänzliche Vernachlässigung für deutsche. Der Adel und die übrige vornehme Welt folgte natürlich dem Beispiel der Höfe, — hat es doch von jeher zur Observanz des Adels gehört, das pflichtschuldigst nachzubeten, was ihm von oben herab zufällt. Den Bürgern der freien Stadt Hamburg fällt der Ruhm zu, das erste städtische Operntheater besessen zu haben, auf dem meist nur vaterländische Opern gegeben wurden. Der bedeutendste Componist dieser ersten Entwicklungszeit der deutschen Oper war Reinhard Keyser, welcher nicht weniger als 116 Singspiele componirte und von seinen Zeitgenossen als der größte Tonsetzer gepriesen wurde. Keyser war aber für die durchgreifende Erhebung

der deutschen Oper noch zu früh gekommen, weil er keine Nachfolger hatte, die sein begonnenes Werk in seinem Sinne und mit ausreichender Kraft hätten fortsetzen können. Zudem hielten die Höfe noch an ihrer Neigung zur wälschen Oper fest und die deutschen Tonkünstler mußten, so talentvoll sie auch immer sein mochten, um nicht unbeachtet in der Heimath zu verkümmern, nach Italien gehen, um dort das angeborne Naturell gegen das fremde umzutauschen. So Händel, Hasse, Graun, u. A. m. Indessen kein guter Saame, wenn er recht gesäet ist, geht verloren, ob er auch erst spät seine Früchte trägt. Das Beispiel Keyser's war auf keinen steinigten Boden gefallen, und blieb daher auch nicht ohne Folge. Mochte auch den deutschen Componisten, welche sich dem fremden Einflusse entzogen, jede Aufmunterung, jede Unterstützung fehlen, mochten sie auch, den ausländischen Künstlern gegenüber, Zurücksetzungen und Beschämungen erfahren, ihr künstlerisches Streben wurde dadurch nicht unterdrückt, vielleicht nur um so feuriger angeregt.

Liegt dieser Schaffensdrang, der gleich einer Feder um so kräftiger wird, je mehr Widerstand er findet, tief in der deutschen Künstlernatur, so weiß die Nation diese Eigenschaft vortrefflich zu benutzen, indem sie die Künstler durch Noth und Elend zum Schaffen zwingt, um ihnen erst dann den Ehrenkranz der Anerkennung zu reichen, wenn sie dessen nicht mehr bedürfen.

Als die nächsten Operncomponisten, welche sich glücklich durch alle Hindernisse durchgearbeitet hatten und mit denen die deutsche Oper nun dauernd Raum gewann, habe ich Stölzel, Benda, Schweizer, Hiller und Dittersdorf zu nennen. Vorzüglich war es das eigentliche Singspiel mit seinen volksthümlichen Liederweisen, welche des Volkes Herz trafen und tief ins allgemeine Leben eingriffen und womit die warme, gemüthliche und nationelle Eigenthümlichkeit allem fremden und blendenden Schwindel zum Trotz siegreich durchbrach; denn zu allen Zeiten hat sich die nationelle Thatkraft eines Volkes bewährt, sobald sich ein wahrhaftes Bedürfniß fühlbar machte.

Die wirklich und vollkräftig ins Leben getretene nationelle Oper konnte natürlich nicht ohne Wirkung auf die deutsche Gesangkunst bleiben; das Bedürfniß darnach mußte auch ihre noch schlummernden Kräfte zur Entwicklung treiben. Zwar waren schon einzelne Gesanggrößen in Deutschland zum Vorschein gekommen, aber diese waren in italienischer Weise gebildet und folgten der noch herrschenden Geschmacksrichtung. Das deutsche Singspiel und die deutsche

Oper stellten andere Bedingungen an die Sänger, als man bisher zu hören und zu bewundern gewohnt war. Hier fand jene waghalsige Kunstfertigkeit keine Rechnung; hier konnten keine brillanten Coloraturen, keine chromatischen Scalen, keine Trillerketten glänzen; hier galt es, schmucklos und innig zum Herzen zu sprechen, hier galt es, zu rühren, zu erheitern, nicht zu blenden; hier galt die dramatische Wahrheit, die fügsame Unterordnung, die treue Wiedergabe der aus der Situation hervorgegangenen Stimmung, die objektive Darstellung, nicht jene losgerissene Individualität, die, aus dem Rahmen des Stückes tretend, nur sich selbst produzirt, um Bewunderung für einzelne glänzende Momente zu erregen.

War diese Enthaltsamkeit auch Anfangs wohl durch die Nothwendigkeit geboten, weil unsere Schauspielertruppen nicht eben viel kunstfertige Sänger unter sich zählen mochten, so wurde sie doch, selbst bei fortschreitender Gesangcultur, zur Tugend, da unsre wirklich nationelle Opernrichtung dieselbe bedingt und jeden unwesentlichen äußern Schmuck ausschließt. Was jene vorhin genannten Componisten so ruhmvoll zur Entwicklung gebracht hatten, das wurde, nachdem Gluck mit seiner durchgreifenden Reformation vorangegangen war, durch Mozart zur Vollendung geführt.

Welche Bedeutung dieser Genius der Tonkunst für die geschichtliche Entwicklung derselben hat, das im ganzen Umfange noch würdigen zu wollen, hieße Eulen nach Athen tragen; ich habe es auch nur in soweit zu berühren, als es zur Cultur des Gesanges gehört. Dies aber ist zugleich die Spitze seiner künstlerischen Höhe; denn wie Herrliches der Meister auch immerhin geschaffen hat, die höchste Bedeutung für alle Zeiten wird stets seinen Opern zugeschrieben werden müssen. Mag auch die äußerste Linke der musikalischen Fortschrittspartei direkt und indirekt bemüht sein, Mozarts Standpunkt in der dramatischen Musik als einen überwundenen zu bezeichnen, — es ist eitel Thorheit! Und ob auch bereits Manches der Zeit angehört, in der Mozart lebte, oder örtlichen und persönlichen Rücksichten unterworfen wurde; ob auch gegen Einzelnes in seinen Opern, wo er auf Kosten der dramatischen Wahrheit den Sängern Concessionen machte, sich begründete Einwendungen erheben lassen; ob auch endlich die fortgeschrittene Zeit auf musikalisch-dramatischem Gebiete in einzelnen Dingen glückliche Erweiterungen, — nicht Vertiefungen, — gemacht, und die künstlerische Spekulation manche frappirende, blendende, überhaupt effektvolle Apparate ersonnen hat,

so bleiben nichtsdestoweniger die Mozart'schen Opern in ihren Grund- und wesentlichsten Elementen, oder in ihrer Totalität, bis zur Stunde unübertroffen. Mozart, der anfänglich mit den Intriguen der Italiener und der zurückhaltenden Anerkennung der Deutschen zu kämpfen hatte, drang, wie bekannt, immer glänzender durch, um die usurpirte Herrschaft der Italiener zu stürzen. Auf allen deutschen Bühnen wurden seine Opern heimisch und mit immer steigendem Enthusiasmus gegeben; immer inniger neigte sich die Sympathie des deutschen Volkes denselben zu, wohl fühlend und erkennend, daß Mozart mit einem deutschen Herzen, mit einem deutschen Geiste geschaffen hatte.

Mit der Verbreitung der Mozart'schen Opern hebt nun auch die eigentlich deutsche Gesangkunst an, denn nichts war natürlicher, als daß die Sänger in ihrer Ausbildung darnach strebten, denselben in allen Theilen gerecht zu werden. War doch Mozart nun der hellste Stern am deutschen Opernhimmel, und wer die Anerkennung des deutschen Volkes erringen, seine Neigung gewinnen wollte, mußte vor Allem Mozart's Opern in schöner Weise zu singen verstehen. Der Meister war aber auch nicht ohne den wesentlichsten Nutzen in Italien gewesen. Er hatte vor allen Dingen gelernt, stimmgerecht und gesangmäßig zu schreiben; er vermählte durch den italienischen Einfluß die ernste, tiefe, aber auch nicht selten starre und harte deutsche Natur mit der reizenden, liebeglühenden, lustathmenden italienischen Sinnlichkeit, und alle seine Melodieen, seine Formen erhielten dadurch jene anmuthige Natürlichkeit, jenen bezaubernden Reiz, jene, wenn ich so sagen darf, wellenlinige Schönheit, um in ebenso charaktertreuer und geistiger Tiefe, als in freier Bewegung und Beweglichkeit den Hörer zu beseelen, zu erschüttern, zu erheitern und zu entzücken.

Mozart erfüllte damit im Allgemeinen die höchsten Anforderungen, welche an eine dramatische Musik zu stellen sind, indem er weder die Wahrheit dem Sänger opferte, noch diesem auf Kosten jener Dinge zumuthete, welche ihn in seiner künstlerischen Freiheit beschränkt hätten, oder die zu erfüllen ihm gar unmöglich gewesen wären. So schrieb der deutsche Meister zwar nach italienischem Vorbilde praktisch und dankbar für den Sänger, und kam allen technischen Bedingungen desselben auf's Strengste und Gewissenhafteste nach, aber er verlangte dagegen eine wahre, charakteristische und ideale Auffassung, und vor Allem einen gefühlswarmen und von

geistiger Beseelung durchdrungenen Vortrag, also einen von seiner dramatischen Aufgabe erfüllten und gehobenen Sänger, einen Sänger, dessen Kunst sich nicht nur auf eine rein äußerliche Fertigkeit beschränkte, der aber auch neben allen geistigen Erfordernissen zugleich alle edleren und höheren Eigenschaften eines methodisch gebildeten Kunstsängers besitzen mußte. Endlich noch mußte derselbe eine ächt deutsche Natur und ein deutsches Gemüth in sich tragen, und nach deutscher Gesangmethode gebildet sein, um der Mozart'schen Musik in allen wesentlichsten Theilen nachzukommen. Die deutsche Gesangcultur hat demnach Mozart das Höchste zu danken, denn indem er Melodieen schuf, die, von tiefster dramatischer Wahrheit gehoben, schmeichelnd oder gewaltig in die Herzen drangen, waren sie zugleich so sangbar und stimmgerecht, daß ein jeder wirklich gebildete, geist- und gefühlvolle Sänger sie mit hoher Kunstfreude und künstlerischer Freiheit singen mochte und zugleich damit des glänzendsten Erfolges sicher sein konnte. Daß aber eine Opernmusik neben allen erforderlichen Eigenschaften auch für den Sänger praktisch und dankbar sei, das kann nicht scharf genug betont werden, denn es ist eine Wahrheit, welche seit Mozart nie wieder in vollem Umfange erkannt worden ist.

Die mit jedem wahrhaft genialen Künstler neu anhebende Epoche bleibt herrschend, bis der ewig strebende menschliche Geist auch diese wieder überwindet, und in neue, wenn auch nicht immer höhere, Bahnen einlenkt. In keiner Kunst aber nutzt sich das eigentlich Zeitgemäße so schnell ab, als in der Musik, und in keiner wechseln so oft die Formen, als in dieser, wenn auch der Geist, der diese Formen belebt, für immer Recht behält.

Die nachfolgenden Componisten bauten auf dem Felde der Oper, was Mozart so urfest und musterhaft hingestellt hatte, in seinem Geiste, wenn auch mit individueller Eigenthümlichkeit, weiter aus, und in allen — bis zur sogenannten Zukunftsmusik, — erkennen wir seine Richtung, sein Beispiel. Selbst der gewaltige, sonst von allem Ueberkommenen sich losreißende Beethoven schloß sich in der Oper Mozart an, wenn er gleich in seinem Fidelio oft mit seiner ihm eigenthümlichen Kühnheit die geistigen Flügel schlägt, als ob er mit aller Tradition brechen wollte. In einer Eigenschaft jedoch ist das leuchtende Beispiel Mozart's immer weniger der Nachahmung werth befunden worden; ich meine die zarte Rücksicht, welche er vor der Natur der Stimme und der Kunst des

Sängers überall an den Tag gelegt hat. Daß aber gerade diese unzeitige und widernatürliche Emanzipation den Componisten und dem musikalischen Drama zum größten Nachtheil gereichen würde, scheint man noch bis zur Stunde nicht eingesehen zu haben.

Jedenfalls hatte bereits mit Carl Maria von Weber die ächt deutsche Oper so tiefe Wurzel geschlagen und eine so weite Ausdehnung gewonnen, daß ihr Weltruhm für alle Zeiten gesichert war, und unser Vaterland auch in diesem Zweige der musikalischen Kunst alle übrigen Nationen überragte.

Trotzdem sollte das deutsche Volk nur zu bald wieder durch eine italienische Sirene in einen Sinnentaumel versetzt werden, worüber es fast all des herrlichen Einheimischen vergaß, durch den Schwan von Pesaro, Giacomo Rossini. Dieser moderne Rattenfänger, der alle großen Kinder bezauberte, wo er seine Lieder ertönen ließ, erschien nicht allein seinen Landsleuten in ihrer Operncalamität als ein deus ex machina, auch den andern Nationen kam er wie ein erwünschter, freudebringender Genius. Es würde kaum zu erklären sein, wie auch unser Vaterland, das sich bereits in seinem Operngeschmack so vortheilhaft zum Bessern und Besten herangebildet hatte, auf's Neue zu einer so rein sinnlichen Genußsucht verlockt werden konnte; aber einmal dürfen wir uns darin nicht täuschen, daß sich die Neigung des großen Publikums stets überwiegend dahin wenden wird, sich lieber gedankenlos durch die Kunst amüsiren und ein paar Stunden wegtändeln zu lassen, als sich mit sittlichem Ernst derselben hinzugeben, um von ihr gehoben und veredelt zu werden; sodann würde es eine Thorheit sein, wollten wir die hinreißende Macht der Kunstfertigkeit des Sängers, welche gerade in jenen Opern sich geltend machen konnte, unterschätzen. Sie wird zu allen Zeiten ihre elektrische Wirkung auf die Zuhörer ausüben, wenn der Ernstgesinnte sich ihrer nachträglich auch fast schämen möchte. Die künstlerische Perfection, in welcher Gattung sie auch erscheine, wird nie ohne Bewunderer bleiben, und wer darauf hofft, die allgemeine Geschmacksrichtung könnte sich jemals ausschließlich nur der keuschen und strengen Kunst zuwenden, der verkennt nicht diese allein, sondern auch die Welt, wie sie nun einmal ist!

In der deutschen Gesangkunst mußte Rossini eine gänzliche Veränderung, oder wenn man will, einen Rückschlag bewirken. Hatten die deutschen Sänger es sich bisher zur Aufgabe gestellt, einen großen Ton zu erzielen und eine gehaltvolle edle Melodie schön und im

Sinne des Componisten charakteristisch und dramatisch vorzutragen, so galt es nun wieder, in Coloraturen, Trillern und allen sonstigen äußeren Fertigkeiten zu glänzen, wodurch das ganze Studium eine durchaus entgegengesetzte Richtung bekam. Das war aber nicht das Schlimmste, denn, wie zahlreich auch immer die Rossini'schen Opern auf dem Bühnenrepertoir vertreten waren, die deutschen Opern hatten doch auch ihren Platz daneben behauptet, aber nun kam zum Ueberfluß noch die französische Spieloper hinzu, die mit ihrem deklamatorischen parlando wieder eine andere Gesangmanier bedingt. Der deutsche Sänger war demnach genöthigt, heute eine getragene, morgen eine colorirte und übermorgen eine deklamatorische Musik zu singen. Daß bei einer solchen Zersplitterung die deutsche Gesangkunst nicht gewinnen konnte, begreift sich, denn eine jede dieser Methoden verlangt schon ein ganzes, redliches Streben, und wer alle durcheinander cultiviren muß, kann nicht leicht in einer Vorzügliches erreichen. Die Verwirrung wurde indessen noch vollständiger, als die stimmverderbenden Opern von Spontini, Auber, Meyerbeer, Halevy, Marschner und Andern erschienen, in welchen die physische Kraft des Sängers auf eine Weise in Anspruch genommen wurde, daß die ästhetische Schönheit des Gesanges immer mehr zurücktrat und die ausgiebige Kraft der Stimme allen edleren Eigenschaften derselben vorgezogen wurde. Damit gewann der Naturalismus das Feld und das eigentliche Studium wurde überflüssig. Unter solchen Umständen ist es nun allerdings nicht zu verwundern, wenn die Gesangkunst, welche sich mit Mozart so erfreulich entwickelt hatte, immer mehr in Verfall gerieth und im Allgemeinen so tief sinken konnte, wie es gegenwärtig leider der Fall ist. Es bestätigt sich aber zugleich meine ausgesprochene Meinung damit, daß sich die Gesangkunst mit der Oper zugleich hebt und mit ihr verfällt. Recapituliren wir den Bestand unsers Opernrepertoirs seit den letzten dreißig Jahren etwa, so finden wir auf demselben alle namhaften Componisten dreier Nationen vertreten. Dies bunteste Durcheinander aller nur erdenklichen Stylarten nun wurde von den Theaterdirektionen prinziplos in Beziehung auf die Kunst, rücksichtslos in Beziehung auf den Sänger, nur nach Bedürfniß und der Noth des Tages, dem Publikum aufgetischt. Auch das redlichste Streben des Sängers, die glücklichste Fähigkeit war nicht im Stande, das Alles zu bewältigen und zur künstlerischen Höhe auszubilden, was der Dienst von ihm verlangte; die Kräfte des Einzelnen wurden auf zu verschiedene,

entgegengesetzte Weise in Anspruch genommen, das nöthige Studium zu sehr in die Breite gezogen, als daß es möglich gewesen wäre, nach allen Seiten hin das Beste, oder nur Besseres, zu erreichen, der Sänger mußte sich begnügen, sich mit Allem leidlich abzufinden, und wenn er ja in einer Gattung besonders excellirte, so hatte er das seinem Naturell zu verdanken, welches sich vorzugsweise dafür qualificirte. In dieser beanspruchten Vielseitigkeit haben wir auch den Grund zu jener Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit zu suchen, zu welcher sich die Sänger gezwungen sahen. Eine besondere nationelle Manier, wie in Italien und Frankreich, konnte sich in Deutschland unter solchen Verhältnissen nimmer entwickeln, und da es kein bestimmtes Ziel gab, wohin die Gesangkunst zu streben hätte, kein leitendes Prinzip, flatterte Jeder mit seinen Fähigkeiten unsicher hin und her, und verwendete diese, wie es der Zufall von ihm erheischte. Eigentliche Gesangschulen gab es ohnehin nicht, aus denen junge Talente eine gründliche Bildung mit in ihre Carrière nehmen konnten, denn alle sich auszeichnenden Sänger waren im Grunde mehr oder weniger Autodidacten, und so konnte sich nicht einmal eine nur annähernd übereinstimmende Gesangmethode geltend machen. Es war eben Alles zufällig und einzig und allein der individuellen Disposition des Sängers anheim gestellt, woraus denn begreiflicherweise ein Wirrwarr entstand, wie in keiner andern Kunst. Ich rede indessen noch von einer Zeit, in welcher trotz aller dieser Uebelstände der Sänger dennoch nicht aller Studien entbehren konnte, um sich die allgemeinere Anerkennung zu sichern. Mit dem Geschenk der Spektakeloper aber sollten die Gesangzustände noch tiefer sinken. Hierzu nemlich wurde vor allen Dingen Stimmkraft gebraucht, Stimmkraft um jeden Preis; die Cultur war weniger nöthig. Hier half keine Schule, keine Manier mehr, kein feiner, gebildeter Vortrag, keine ästhetische Schönheit des Tones, keine Eleganz, — denn diese Eigenschaften gingen rettungslos unter in dem Instrumentenlärm, in all' dem sinnverwirrenden Trödel, welcher des Effektes wegen gewaltsam in die Oper hereingezogen war; nur die ausgiebige Lunge konnte hier noch siegend durchdringen und zu einer wenig ehrenvollen Geltung kommen. Die natürliche Folge davon war, daß man nicht mehr nach Sängern suchte, sondern nach Stimmen. Wo man so glücklich war, eine zu finden, gleichviel ob beim Amboß, oder beim Leisten, da wurde sie hervorgezogen und in die Kunstsphäre gebracht, um nach möglichst kurzer Abrichtung einem

dringenden Bedürfniß in der Oper abzuhelfen. Was indessen so gewaltsam herausgetrieben war, das konnte nicht von langer Dauer sein; die Stimmen wurden durch unsinnigen Gebrauch vor der Zeit verconsumirt und die Besitzer derselben verließen verhältnißmäßig ebenso schnell ihre künstlerische Laufbahn, als sie dieselbe begonnen hatten. Mit den jungen Sängerinnen ging es nicht besser. Hatte eine zu ihrem Unglück starke Stimmmittel, wurde sie zur Uebernahme der anstrengendsten Partieen veranlaßt; da nun aber kein Organ, bevor es nicht in sich völlig reif und ausgebildet ist, anhaltende Anstrengung verträgt, zumal, wenn eine weise Beherrschung und Schonung, welche Anfängerinnen selten oder nie zu eigen ist, dasselbe nicht schützend hütet, so waren auch diese in den meisten Fällen schon das Opfer ihres Unverstandes und ihrer Eitelkeit, wenn sie ihre höhere künstlerische Entwicklung noch vor sich haben sollten. Das Publikum endlich wurde ebenfalls dadurch verdorben; es verlor das Ohr und den Sinn für die feinere Bildung, die ästhetische Schönheit des Tones, und legte gleichfalls nur noch Werth auf die materielle rohe Kraft; wirklich künstlerische Eigenschaften wurden kaum noch geschätzt, oder doch nur dann, wenn sie mit brillanter Stimme verbunden waren, ja, selbst der gediegene Künstler verlor bereits mit der Frische seines Organs seine Gunst. Da es nun bei den Bühnen auch keine künstlerische Ueberwachung gab, die diesen forçirten Künstlern warnend, rathend und bildend zur Seite stand, diese vielmehr in ihrer vermeintlichen Gottähnlichkeit ohne hinreichende menschliche Bildung, sich alle nur möglichen Extravaganzen erlaubten, immermehr verwilderten und des Prädicates „Künstler", welches eine Vereinigung von edlen Eigenschaften und Talenten in sich faßt, immer unwürdiger wurden, so konnte es nicht fehlen, daß das Sprichwort: „Wo die Künste verfielen, sind sie durch die Künstler verfallen" zur traurigen Wahrheit wurde.

Was ich hier als von einer vergangenen Zeit gesagt habe, das rückt so tief in unsre Gegenwart herein, daß diese fast zugleich damit charakterisirt ist. Wenigstens wird alles das, was ich über diese noch hinzuzufügen habe, keineswegs geeignet sein, sie in unsrer Meinung zu erhöhen. Hat sich doch in allen Verhältnissen des Opernwesens und des Gesanges nichts gebessert, um zu erfreulicheren Mittheilungen Veranlassung zu bieten. Die Sänger sind nur im Ganzen r a r e r geworden, aber nicht künstlerischer! Und wer sich nicht aller gesunden Einsicht, alles unbefangenen Urtheils ent-

schlagen, oder seinen Standpunkt tief unter das Niveau der längst erreichten Kunstanschauung herabdrücken will, der kann ihnen mit dem besten Willen keine blühende Lobrede halten. Wohl giebt es noch achtungswerthe, ja, vortreffliche Operisten, deren Streben, Fähigkeiten und Verdienste zu allen Zeiten die freudige Anerkennung der Besten herausgefordert hätten; aber die einzelnen hervorragenden Spitzen dürfen uns über die Gesammtheit der Sängerschaar nicht blenden, denn mit dieser haben wir es zu thun. Diese nur giebt uns den Maßstab für die wirkliche allgemeine Gesangcultur, und bei Betrachtung dieser stehen wir vor einem wenig erbaulichen Resultat. Hierzu liefert uns den ersten Beleg das Opernpersonal der besseren, ja, der besten deutschen Bühnen, welches, in ihrer Totalität, wohl an keiner ohne solche Lücken ist, die nicht von dem Mangel tüchtiger Gesangkräfte ein lautredendes Zeugniß ablegten. Die Bühnenleiter wähnen schon das Höchste erreicht zu haben, wenn sie einzelne Matadore besitzen, die durch ihre glänzenden Eigenschaften ein Lustre über die ganze Oper verbreiten, weil es (gestatte ich zufällige Ausnahmen,) fast zur Unmöglichkeit geworden ist, ein in allen Theilen treffliches Ensemble herzustellen, in dem eine gewisse Gleichmäßigkeit der Talente und der Methode zu einer künstlerischen Einheit führt, durch welche eine Opernvorstellung erst zu jener Vollendung erhoben werden kann, wie wir sie, in Rücksicht auf die geschichtliche Entwicklung der Oper sowohl, als auf die allgemeine musikalische Intelligenz, beanspruchen dürfen. Die bei weitem überwiegende Zahl der Opernaufführungen bietet nur ein Bild der virtuosen Richtung unsrer Zeit, in welchen einzelne Kräfte hervorragend alles Interesse in Anspruch nehmen und die noch übrigen pygmäenartig denselben nur zur Folie dienen. Wo aber solche Anziehungskraft fehlt, da sind auch die Aufführungen selten geeignet, ein höheres Interesse beim Publikum zu erregen, geschweige denn zu erhalten. Bedenkt man nun, daß die heutigen Sänger in jeder Beziehung besser gestellt sind, denn früher, und die Aufforderung, sich der Bühne zuzuwenden, dadurch um so verlockender wird, so müssen wir für den Mangel an tüchtigen Sängern nach einem andern Grund suchen. Im Allgemeinen gilt nun der, daß es in Deutschland an guten Stimmen fehle; allein dem ist entschieden nicht so. Wir besitzen im Gegentheil nicht allein so viele tüchtige Stimmkräfte, als zu unserem künstlerischen Bedürfnisse nothwendig wären, wir könnten auch noch andere Nationen von unserm Ueber-

flusse mit versorgen. Finden wir doch bei allen, selbst kleinen Bühnen immer Sänger mit schönen Stimmen; aber sobald wir nach der Ursache forschen, warum diese für die deutsche Oper nicht nützlicher werden, wird in den meisten Fällen die Antwort lauten: „Sie haben nichts gelernt!" — Sie haben nichts gelernt! Mit diesen Worten sind wir an den Kernpunkt unserer Gesangzustände gekommen und von ihm aus haben wir nun mit allen weiteren Erörterungen auszugehen.

Ich werde zu dem Ende eine möglichst vollständige Schilderung von einem kunstfertigen Bühnensänger entwerfen, um danach die Gesammtzahl derer, welche sich dafür halten, oder dafür gelten, zu prüfen, und zugleich meiner Beurtheilung festere Stützpunkte zu geben.

Einschaltend habe ich noch erst darauf hinzuweisen, daß selbst die meisten unserer Gesang-Notabilitäten immer mehr durch ihre natürliche Begabung, als durch ihre wirkliche Künstlerschaft geehrt und berühmt sind. Schöne oder vielmehr tüchtige Stimmmittel, verbunden mit etwas Musik- und Gesangtalent, sind gegenwärtig vollkommen genügend, um zu den ersten Sängern Deutschlands gezählt zu werden. Wir haben daher, nehmen wir die Sache von einem strengkünstlerischen Standpunkt, jetzt nur noch, — natürlich mit Ausnahmen, — glücklich begabte Naturalisten! Selten nur trifft man einen Sänger, dessen Mittel durch gediegene Musikkenntnisse und durch eine edle Gesangmethode zu künstlerischer Vollendung gehoben sind; seltener noch einen solchen, dessen Gesangbildung sich mit dramatischem Talent paart, um in schöner Vereinigung alles das zu bieten, was von einem Opernsänger verlangt werden kann. Doch nun zu unserm Conterfei.

Die nothwendigen Eigenschaften, welche ein Sänger von der Natur empfangen haben muß, sind: eine gesunde, klang- und umfangreiche Stimme, Musik- und Gesangtalent, ein wohlgeformter, kräftiger Körper, und ein edles, ausdruckfähiges Gesicht; seine geistige Begabung muß einen scharfen, eindringlichen Verstand, eine leicht erregbare Empfindung, eine lebhafte Phantasie, sichere Auffassungskraft, Gestaltungsvermögen und Darstellungstalent in sich schließen. Zu den unerläßlichen Dingen, welche er sich anzueignen hat, gehört zuvörderst eine umfassendere, tiefer gehende musikalische Bildung; denn diese ist gleichsam der Boden, worin seine Gesangkunst wurzelt und aus welchem sie festende Kraft und Sicherheit zieht. Sie muß ihm das vollständige, eindringliche Verständniß

seiner Aufgabe eröffnen, um seinen Vortrag erst zu jenem Bewußtsein zu erheben, welches zu einer künstlerischen Freiheit nothwendig ist. Ein unmusikalischer Sänger ist gleich einem Schauspieler, der nicht lesen kann, — nein schlimmer noch! denn dieser kann recht wohl im Stande sein, den Sinn der ihm vorgesprochenen Worte klar und unzweideutig zn verstehen, während jenem die Musik immer ein unaufgelöstes Räthsel bleiben wird und er sie daher auch nicht anders wiederzugeben vermag, wie etwa ein künstlich verfertigtes Instrument, das aufgezogen mechanisch seine Stücke abspielt. Zwar giebt es ein disparates, von der musikalischen Befähigung unabhängiges Gesangtalent, das den Sänger in Beziehung auf den Ausdruck bis zu einem gewissen Grade das Richtige treffen läßt. Allein das genügt nicht. Talent ist eine unbewußte Kraft, die uns willenlos leitet; aber wenn auch eine rechte Kunstleitung des Talentes nicht entbehren kann, weil es das belebende Prinzip derselben ist, so muß doch die klare Einsicht, die sichere Erkenntniß, die selbstbewußte Beherrschung überall erst thätig sein, um sie zu innerer und äußerer Einheit zusammen zu fassen. Selbst das Genie kann dieser gestaltenden, ordnenden und bindenden Kraft nicht entbehren, soll es nicht die innere Harmonie vermissen lassen. Das musikalische Talent und mit ihm die sichergehende, eindringliche Wissenschaft in der Musik muß sich also mit dem Gesangtalent verbinden, um eine Leistung vollständig zu machen. Das Erste allein wird eine solche stets ohne erwärmende, hinreißende Beseelung lassen, und das Letzte ohne das Erste ohne wohlthuendes, untrügliches Verständniß bleiben. Gefühl und Verstand haben sich eben in einer jeden Kunstleistung zu vereinen und gegenseitig zu heben.

Sodann muß ein seinwollender Sänger selbstverständlich s i n g e n l e r n e n. Die technischen Anforderungen dazu sind: daß er seine Stimme bis zu den erreichbaren Grenzen im Toncharakter gleichmäßig ausbilde und die Ungleichheiten der verschiedenen Register vermittle. Aus diesem erlangten Resultat geht dann von selbst schon jene unbeschränkte Herrschaft über die Stimme hervor, die den Ton stets mit unfehlbarer Sicherheit so anzugeben vermag, wie er ihn mit seinem innern Sinne erfaßt hat. Nächst dieser materiellen Gleichmäßigkeit der Stimme hat der Sänger diese mit ästhetischer Schönheit zu beleben; denn die ästhetische Schönheit des Tones ist keineswegs eine Eigenschaft, welche die Natur von Haus aus hineinlegt, sie ist vielmehr erst das Resultat höherer Ausbildung und muß

anerzogen werden. Mag eine Stimme noch so klangreich, stark, willig und sonst in jeder Hinsicht glücklich disponirt sein, jener geheimnißvolle zauberhafte Reiz, der dem Hörer sympathetisch das Innere erregt und bewegt, ruht in ihrer geistigen und seelischen Belebung; woraus sich denn auch die Erkärung ergiebt, daß uns eine Stimme auf's Lebhafteste ergreifen kann, wenn ihr die äußerlich glänzenden Eigenschaften ermangeln, während ein Sänger uns kalt und ungerührt läßt, der uns mit einer großen und metallreichen Stimme bestürmt.

Das hauptsächlichste äußere Erforderniß dazu beruht in einer tadellosen Vocalisation, in einer klaren, deutlichen und dialektfreien Aussprache, ja, eine in allen Theilen schöne Stimme ist ohne diese Bedingung geradezu unmöglich. Jedes unedel ausgesprochene Wort, sei es in Beziehung auf den Vocal, die Doppellaute, oder die Consonanten, erzeugt einen unschönen Ton. Die Unverständlichkeit ist sonach keineswegs das größte Uebel einer ungenügenden Aussprache, sie beeinträchtigt in noch höherem Grade die Stimme, und wäre diese im Uebrigen auch mit allen sonst erforderlichen Eigenschaften von der Natur beschenkt. Wenn wir also bei einem Sänger einen unschönen Gaumen-, Nasen- oder sonst übelklingenden Ton vernehmen, so ist er, wenn nicht ein organischer Fehler daran schuld ist, unbedingt die Folge einer mangelhaften Aussprache, und wiederum, wenn wir den Sänger nicht verstehen, so giebt er seine Stimme nicht in der freien, ungehinderten, edlen Klangfülle, wie sie ihm möglich sein würde. Dialektidiome und Provinzialismen verunzieren jede Stimme. Indessen die Deutlichkeit der Aussprache an und für sich ist noch keineswegs für die schöne Tongebung genügend, es giebt eine Deutlichkeit, welche nichts weniger als der Tongebung günstig ist; ich meine damit jene scharfe, eckige Pronunziation, die alle Vocale zu abgesondert hervor- und damit jede innere harmonische Verbindung aufhebt. Denn wie der Maler verschiedenartige Farben nicht grell und schroff nebeneinander setzen darf, sondern sie des wohlthuenden Eindruckes willen möglichst zu vermitteln hat, so muß auch der Sänger, unbeschadet der Deutlichkeit, die Vocale so nah wie thunlich aneinander bringen, um alle Härten zu vermeiden und sie harmonisch angenehm zu machen. Außerdem macht noch der dramatische Ausdruck sein Recht über die Aussprache geltend, und Hingebung, Liebe, Wehmuth haben beispielsweise andere Laute und Klangfarben zu wählen, als Trotz, Zorn und Verachtung. Tritt

nun zu einer äußerlich tadellosen und je nach den Gefühlen zart und innig modifizirten Aussprache die innere Beseelung hinzu: dann erst erhebt sich Ton und Stimme des Sängers zu solcher ästhetischen Schönheit, wie sie zu einer künstlerischen Leistung nothwendig ist.

Zu den erlernbaren Eigenschaften eines kunstfertigen Sängers gehört nun zunächst die reine Intonation; denn wo diese fehlt, da wird kein Gesang, und wäre er im Uebrigen noch so kunstgerecht, im Stande sein, bei gesund organisirten Ohren eine angenehme Wirkung hervorzubringen. Die ihrer Zeit hochberühmte und gefeierte Sängerin Pasta sang in bereits vorgerückten Jahren bei einem Gastspiele in Leipzig das zahlreich versammelte Publikum im wahren Sinne des Wortes zum Theater hinaus. War ihr gleich ihre Kunst treu geblieben, so war sie doch nicht mehr vermögend, die allzu geschwächte Muskelkraft ihres Kehlkopfes nach Willen zu beherrschen; sie sang demzufolge mit grausiger Consequenz mindestens einen Viertel-Ton zu tief, wodurch sie nicht allein alle ihre sonstige Kunstfertigkeit aufhob, sondern auch ihrem Gesange eine solche Wirkung verlieh, welche die Säuberung des Theaters zur Folge hatte.

Die herrschende Meinung, daß zur reinen Intonation eine willig ansprechende Stimme und ein gutes musikalisches Ohr genüge, ist eine irrige. Die sichere Intonation vielmehr ist erst das Resultat vorangegangenen sorgfältigen Studiums, das sich auf die eigenthümlichen Intervallverhältnisse unseres Musik-Systems stützt. Diese Eigenthümlichkeit verschiedener Intervalle nämlich tritt der natürlichen Neigung des Sängers entgegen, und hat der Anfänger diese so lange mit steter Aufmerksamkeit zu bekämpfen, bis sie mit den Gesetzen des Musiksystems in Einklang gebracht und ihm selbst zur zweiten Natur geworden ist. Für diese Gesetze nun lassen sich in den meisten Fällen ganz positive Regeln geben, und behalte ich mir vor, diese bei einer passenderen Gelegenheit ausführlich mitzutheilen.

Hier würde es mich zu weit seitwärts führen. Daß diese Unsicherheit in der Intonation bei angehenden Sängern aber nicht Zufall, sondern Naturzug ist, hat sich bei mir durch vielfache Beobachtung und Erfahrung bis zur unerschütterlichen Ueberzeugung befestigt, und dieser Ueberzeugung nach muß daher ein jeder Sänger, trotz aller Hülfe, welche ihm sein feines musikalisches Ohr gewähren mag, die in allen Tonformen sichere Intonation erst erlernen, und erachte ich diese Eigenschaft für ebenso schwer zu erringen, als sie wichtig ist.

Eine andere unerläßliche Fertigkeit, die ein guter Sänger besitzen muß, ist die Kunst des Athemholens. Sie theilt sich in zwei Haupterfordernisse: in die ruhige, lautlose, unmerkliche Art des Athmens, in die möglichste Ausdehnung, und in die sparsame und weise Benutzung des Athems, sodann in die einsichtsvolle Sicherheit, wo die wörtliche und musikalische Phrase das Athmen erlaubt, oder die Verständlichkeit, die dramatische Wahrheit und die ästhetische Schönheit es bedingt. Diese Erfordernisse sind bei weitem schwerer sich anzueignen, als man es im Allgemeinen glauben mag, und die Vernachlässigung derselben beeinträchtigt mehr eine Gesangleistung, als es erkannt wird. Die Fähigkeit, den Athem auszudehnen und weder die Erneuerung desselben, noch eine Erschöpfung, merken zu lassen, ist dem Sänger von ganz bedeutendem Vortheil und gereicht seinem Gesange ebenso sehr zur Zierde, als die laute Mechanik des Athemholens, welche sich jedesmal durch Stöhnen, Aechzen und Pfeifen kund giebt, ingleichen jene Engbrüstigkeit, welche genöthigt ist, mitten in einer zusammenhängenden Phrase, ja selbst inmitten eines Wortes, zu athmen, den Vortrag verunziert.

Nicht minder wichtig ist das sinnvolle, rechtzeitige Athmen für die Wahrheit und die Steigerung des Ausdruckes, besonders in allen dramatisch bewegten und erregten Momenten. Wenn beispielsweise der treffliche Sänger Stockhausen im Erlkönig — wie ich es in Hamburg von ihm gehört — in dem dritten und letzten Angstruf des Knaben: „Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an, Erlkönig hat mir ein Leids gethan!" nur einmal Athem schöpft, und zwar vor dem Worte „Erlkönig", so giebt er damit den Beleg, daß er die Situation nicht in ganzer Lebendigkeit empfunden hat, oder keine ausreichende dramatische Gestaltungskraft besitzt, denn ein Kind, dem die Hand des Todes nach dem Herzen greift und das, von Angst und Entsetzen erfaßt, im Begriff ist, seine Seele auszuhauchen, kann nur in abgerissenen Worten sein Gefühl herauspressen. Das Entsetzen klemmt ja zunächst die Brust ein und macht den Athem stocken, und wenn vollends der Tod dem Herzen naht, ist es mit der Langathmigkeit vorbei. Es ist also psychologisch unwahr, wenn Stockhausen die angezogene Phrase in nur zwei Athemzügen singt, denn in diesem Falle bleibt er der Sänger Stockhausen, welcher sich in einem glänzend erhellten und anmuthig belebten Conzertsaal und in einer gemüthlichen Stimmung befindet; aber er objectivirt nicht in getreuer und wahrer Darstellung die nächtliche Scene

mit Grausen und Tod, wie es der Vorwurf bedingt. Der Sänger muß also nicht nur die Fähigkeit besitzen, seinen Athem auszudehnen und ökonomisch mit ihm hauszuhalten, er muß auch auf's Genaueste die Gesetze kennen, wo er melodisch, rhythmisch, rhetorisch, dramatisch und ästhetisch athmen darf und muß, um zu gleicher Zeit sein physisches Bedürfniß mit den Anforderungen der musikalischen Correktheit und der Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks in Einklang zu bringen.

Noch habe ich eines bedeutungsvollen Bestandtheils kunstgemäßen Gesanges zu erwähnen, ich meine: das Tragen des Tones — Portamento di voce, dem sich das Binden der Töne — Legato oder Ligamento di voce — anreiht.

In dem Portamento offenbart sich der schönste Reiz, der geheimnißvollste Zauber des Gesanges, und zugleich die Kunst des Sängers. Kein Gesang, worin eine wahrhaft menschliche Regung, eine warme Empfindung zum Ausdruck kommen soll, kann desselben entbehren; in ihm beruht die wesentlichste Eigenschaft eines gefühlvollen Vortrags. Die Ausführung des Portamento besteht darin, daß man zwei verschiedene Töne, eine Sekunde, Terze, Quarte u. s. w., auf zwei Silben verbindet, und zwar dergestalt, daß man mit der ersten Silbe sich auf den zweiten Ton herabläßt oder erhebt und diesen erst schnell vorübergehend hören läßt, eh' man die zweite Silbe ausspricht. Eine eingehendere Verdeutlichung ist hier nicht am Ort. — Der Wichtigkeit des Portamento entspricht die Schwierigkeit der schönen Ausführung, und ist es allein schon genügend, darnach einen geschulten oder einen naturalistischen Sänger zu erkennen. Nicht minder wichtig ist die richtige ästhetische Anwendung, und setzt diese einen feingebildeten künstlerischen Sinn und einen geläuterten Geschmack voraus. Im Allgemeinen läßt sich, jedoch nur annähernd, so viel darüber bestimmen: daß alle zarteren Empfindungen, alle edleren Gefühle das Portamento nicht entbehren können; doch kann es auch bei heftigen Leidenschaften, als Zorn, Verachtung und anderen, zu gesteigertem Ausdrucke derselben wirksam beitragen.

Unter allen Umständen aber darf die Anwendung desselben nicht der Willkür unterliegen; sie muß vielmehr in der rhetorischen oder musikalischen Phrase ihre innere Nothwendigkeit finden.

Das Legato besteht darin, mehrere Töne auf einer Silbe deutlich, zart, ätherisch und rasch zu verbinden, und zwar bei voll-

kommener Gleichmäßigkeit der Töne und unverändertem Vocal. Wo diese Eigenschaften fehlen, da wird nicht nur die deutliche Aussprache irritirt, es entsteht auch jenes abscheuliche Zerren und Ziehen, welches in der Kunstwelt mit der Benennung „Heulen" oder „Miauen" seine treffende Bezeichnung erhält. Beide Eigenschaften aber, das Portamento und das Legato, sind von so hoher Bedeutung, daß ohne sie ein schöner Kunstgesang nicht gedacht werden kann.

Hat ein Sänger, welcher sich dem musikalischen Drama zuwenden will, sich die angeführten Dinge angeeignet, so muß er zunächst seine Mittel und Fähigkeiten prüfen, welche Gattung von Opern und welche Partieen denselben vorzugsweise entsprechend sind, um seinem ganzen Streben darnach die Richtung zu geben. Man sollte denken, daß hierin ein verständiger Mensch sich nicht leicht täuschen könnte; allein die Erfahrung beweist uns nur zu häufig das Gegentheil und giebt uns die Belege der wunderlichsten Selbsttäuschung. Besitzt z. B. ein Tenor eine weiche schmelzende Stimme und die beste Disposition zur Coloratur, so daß er zu lyrischen Partieen wie geschaffen ist, caprizirt er sich vielleicht gerade darauf, Heldenpartieen zu singen, um sich und seine Stimme in der kürzesten Zeit zu ruiniren. Eine jugendliche Sängerin, deren Organ noch nicht einmal zur nothwendigen Reife gediehen ist und welche sonach die größte Ursache hätte, ihre Stimme vor jeder Anstrengung zu schützen, hat nichtsdestoweniger die unverständige Eitelkeit, sich dem hochtragischen Fache zuzuwenden, um dafür eine klanglose, zerbrochene Stimme einzutauschen, bevor diese noch ihre innere Entwicklung vollendet hat. Hier zwingt sich ein Bassist zu Baritonpartieen hinauf, dort ein Bariton zu Baßpartieen herunter, hier hat eine mit dramatischem Talente begabte Sängerin die Laune, leichte Coloraturpartieen zu radebrechen, dort will eine geborne Soubrette im großen Genre glänzen u. s. w. — Eine solche Verkehrtheit aber zersplittert und zerstört die Kräfte des Künstlers, und darum soll er vor allen Dingen ein klares, unbefangenes Bewußtsein von seinen Mitteln und Fähigkeiten haben, damit er diese, soweit es unsre Deutschen Theater-Verhältnisse gestatten, nach einer Richtung hinlenke und zu möglichster Vollendung herausarbeite. Dieses Bewußtsein aber ist zugleich der Barometer seiner übrigen künstlerischen Einsicht und höheren Gaben; denn wer sich selbst richtig zu würdigen und frei zu beurtheilen vermag, erhebt sich über jene schwächliche Eitelkeit, die das bessere Streben irritirt, um in der klaren

Erkenntniß seiner Vorzüge und Schwächen einen geschärften Sporn zu finden.

Daß der dramatische Sänger von musikalischer Bildung und eigentlichem Gesangtalent muß getragen werden, habe ich schon früher erwähnt, ich habe nur noch erinnernd die Bemerkung daran zu schließen, daß ihm auch Welt- und Menschenkenntniß nicht fehlen dürfen, ihm die allgemeine menschliche Bildung zu eigen, sein Verstand eindringlich und klar und sein Gefühl tief und gereift sein muß. Ja, der rechte Künstler kann nur ein rechter, edler Mensch sein.

Mit den angeführten Eigenschaften haben wir nun die breitere Basis für die Kunst des dramatischen Sängers gewonnen. Die engeren Kräfte hierzu bestehen noch in einem erregbaren warmen Gefühl, einer lebhaften Phantasie, dramatischer Gestaltungskraft und Darstellungsvermögen, welche alle durch ästhetische Läuterung veredelt sein müssen.

Vermag ein einzelner Ton ohne innere Belebung wohl unsre Gehörnerven, aber nimmer die Saiten unsres Herzens in Bewegung zu setzen, so ist dies bei einer Gesangleistung ebenso wenig möglich. Eine solche muß daher unumgänglich nothwendig von einem lebensvollen, warmen Gefühl durchdrungen und gesättigt sein, um eine sympathetische Wirkung auf uns auszuüben. Der Sänger soll also nicht nur mit seiner Kehle singen, sondern mit seinem tief-innersten Leben, seinen edelsten Seelenkräften. Spricht sich demzufolge seine eigene Natur in seinem Gesange aus, so kann es auch nicht ohne die höchste Wichtigkeit sein, wie diese seine Natur beschaffen ist, und begründet sich dadurch der vorhin ausgesprochene Satz, daß der wirklich ächte Künstler auch stets ein rechter, edler Mensch sein muß. Kann doch Niemand geben, was nicht in seinem eignen Innern lebt. Hieraus folgt nun auch die Nothwendigkeit, wie eifrig der Künstler im Allgemeinen und der Sänger insbesondere seiner Veredlung nachzustreben hat, denn ein Gemüth kann in sich nur aufnehmen, wozu es durch Bildung des Geistes und Gefühls fähig gemacht ist, und die ganze künstlerische Richtung, der Geschmack erhält dadurch seine Bestimmung. Je reicher nun der Geist, je tiefer das Gefühl, je schärfer der Verstand, um so gediegener und in sich bedeutungsvoller wird sich eine Kunstleistung gestalten, und es finden in diesen vielfach verschiedenen individuellen Eigenschaften die vielartigen Geschmacksrichtungen ihre einfache und natürliche

Erklärung. Der Sänger giebt also in dem, was er leistet und wie er es leistet, zugleich seine eigne unzweifelhafte Charakteristik.

Es versteht sich aber auch von selbst, daß die Bildungsstufe des Künstlers eine ähnliche bei dem Hörer zu finden hat. Die volle, willige Empfängniß setzt dieselben Eigenschaften voraus, wie die Production, und es erklärt sich hieraus, wie die Leistung eines Sängers den einen Hörer rühren und ergreifen kann, während der andere kalt und bewegungslos dabei bleibt. Es muß eben ein geheimer sympathetischer Zug, eine Geistes- und Gefühlsverwandtschaft den Künstler mit dem Hörer verbinden.

Als weitere Eigenschaft eines Sängers habe ich die lebhafte Phantasie genannt. Hierbei ist zunächst die schöpferische von der nachbildenden Phantasie zu unterscheiden. Denn wenn die Erstere Neues, in durchaus origineller Weise, gleichsam aus Nichts schafft und ihre Gebilde wie Eingebungen eines höheren Geistes erscheinen, die den Stempel idealer Bedeutsamkeit tragen, so hat die nachbildende Phantasie dagegen, von einem gegebenen Vorwurfe angeregt, ihre Nachbildung mit — ich möchte sagen — übersinnlichem Reiz verklärt zur Darstellung zu bringen. Diese nun muß einem jeden ächt künstlerischen Sänger zu eigen sein, da sie ihm nicht nur dazu dient, jede edlere Aufgabe weihevoll mit glänzenden Farben auszustatten, sondern auch das an sich Unbedeutende schöpferisch zu erheben und gewissermaßen neu zu gestalten.

Es ist wunderbar, was ein phantasiereicher Sänger aus den geringfügigsten Dingen zu schaffen vermag; wie er das Gemeine adelt, das Einförmige belebt, das Trockene interessant, das Dürftige bedeutsam macht; wie er ferner Allem einen poetischen Hauch verleiht, um den Hörer unwiderstehlich damit zu fesseln. Ein Lied, zum Ueberdruß gehört, wird, von einem solchen Sänger vorgetragen, neu und anziehend, und wie oft man auch ein und dasselbe von ihm höre, nimmer wird es einförmig erscheinen, weil seine Phantasie es stets geistig anders zu beleben weiß und immer bereit ist, es in veränderter Weise zu gestalten. Die Phantasie ist eben unerschöpflich, um je nach der Anregung ihre glänzendsten und glühendsten Farben spielen zu lassen. Doch darf sie selbstverständlich nicht in's Ungemessene schweifen, sie muß vielmehr von dem Verstande geregelt und beherrscht werden, denn nur so hat sie künstlerischen Werth.

Daß ihre Thätigkeit sich nach dem gegebenen Stoffe richtet und beispielsweise das Romantische ihrer mehr bedarf, denn das

Antike, auch die nationelle Eigenthümlichkeit desselben dabei von Einfluß ist, sei schließlich noch bemerkt.

Die dramatische Gestaltungskraft steht im innigsten Zusammenhang mit der Lebhaftigkeit und Erregbarkeit der Phantasie, ja sie ist die eigentliche Frucht derselben. Genügt zu dem rein Lyrischen schon ein warmes Gefühl und ein richtiges Verständniß von Text und Musik, so tritt die Romanze, die Ballade, und Alles, was eine charakteristische Darstellung bedingt, schon aus der eigenen Individualität heraus und verlangt die lebendige Auffassung und Gestaltung einer außer uns liegenden Natur, welche wir in fester und bestimmter Form uns anzueignen haben. Wir müssen also objectiviren und schöpferisch bilden. Ein Beispiel mag uns statt weitläufiger Erklärung zum Verständniß dienen. Wählen wir dazu zwei allgemein bekannte Compositionen: die „Adelaide“ von Beethoven und den „Erlkönig“ von Schubert. In der Adelaide spricht sich die Empfindung eines liebenden Gemüthes in allgemeiner Weise unzweideutig aus. Da giebt es Nichts zu charakterisiren, nichts Objectives darzustellen, es handelt sich lediglich darum, ein Gefühl zum Ausdruck zu bringen, das dem Herzen eines gebildeten Menschen nicht fremd sein kann. Ob dies mit mehr Wärme der Empfindung, mit mehr Tiefe des Gefühls, mit mehr poetischer Verklärung geschieht, das ändert in der Hauptbedingung nichts; eine besondere, abweichende Auffassung derselben ist nicht leicht möglich. Dabei bleibt das Ganze individuell und die verschiedenen Nuancen, welche sich daraus ergeben, haben ihre Berechtigung, so lange sie den Ausdruck der Liebe nicht etwa in das Entgegengesetzte verkehren. Anders im Erlkönig. Hierin liegt eine Begebenheit zum Grunde, und obendrein eine tragische. Die einfache Erzählung einer solchen nun verlangt schon eine objective Auffassung und Darstellung; der Vortragende muß also etwas außer ihm Vorgegangenes und mit dem sein eigenes Selbst in keinerlei Berührung kommt, dennoch so lebendig und wahr gestalten, daß es dem Hörer plastisch vor die Seele trete, um von ihm gewissermaßen mit durchlebt zu werden. Aber im Erlkönig erweitert sich die Aufgabe des Vortragenden noch dahin, daß er die Begebenheit nicht nur zu erzählen, vielmehr die darin betheiligten Personen auch dramatisch zu gestalten und zu charakterisiren hat. Der beruhigende Vater, der begehrliche, lockende Erlkönig, das von Angst und Entsetzen erfüllte Kind erfordern schon eine streng geschiedene und in sich feste Gestaltung und

eine entsprechende Darstellung. Dazu kommt noch die Steigerung der Situation selbst, und haben die Personen ihre Rollen ausgespielt, dann muß der Erzähler noch die schaurige Katastrophe wahrheitsgetreu hinzufügen. Das kann allerdings nur mit Hülfe einer erregbaren Phantasie geschehen, welche sich lebendig in Zeit, Ort, Personen und Handlung hinein zu versetzen weiß, um Alles auf's Lebhafteste nachzuempfinden und den geeignetsten Ausdruck dafür zu gewinnen. Wenn also der Vortragende in der Adelaide oder in jedem andern rein lyrischen Ergusse seiner persönlichen Empfindung nachgeben darf, so muß er in dramatischen Sachen dagegen seine eigene Persönlichkeit so viel als möglich verläugnen, um sich treulichst in andere Individualitäten und gegebene Situationen hinein zu fühlen, und wird ihm dies um so besser gelingen, je williger seine Phantasie sich das Fremde, Objective anzueignen und je sicherer seine Gestaltungskraft dasselbe zu verkörpern weiß. Selbstverständlich ist, daß dies auch bei viel zarter skizzirten und feiner schattirten Charakteristiken, als sie im Erlkönig gegeben sind, der Fall sein muß; der dramatische Künstler muß, was nur der menschliche Geist zu schaffen, zu ersinnen vermag, auch in den Kreis seiner Darstellung ziehen und es treu wiedergeben können.

Bei weitem bedeutsamer, und folglich auch schwieriger, ist noch die Aufgabe, welche das musikalische Drama dem Sänger stellt. Hier gilt es, ein reiches Menschenleben in seinem innersten Kern zu erfassen, alle einzelnen psychologischen Züge zu einer festen Charakteristik zusammen zu nehmen, um daraus ein Gebilde zu schaffen, das nicht nur, wie man zu sagen pflegt, Hand und Fuß hat, sondern lebensvolle Wahrheit, innere Nothwendigkeit. Daß hierzu eine ausgebreitete Welt- und Menschenkenntniß, Geschichte, Völker- und Länderkunde erforderlich ist, begreift sich; müssen doch alle diese Wissenschaften dazu beitragen, einen Charakter nach Ort, Zeit und Verhältnissen zu gestalten, da es nicht gleichgültig, vielmehr wesentlich und wichtig ist, welchem Zeitalter und welchem Volke der darzustellende Charakter angehört, indem der ganze habitus desselben davon erst seine bestimmte Zeichnung erhält. Aber nicht nur der allgemeine Umriß, die äußere Haltung eines Charakters wird dadurch bestimmt, auch alle einzelnen Züge, der Ton, die Bewegung müssen dem entsprechen und gleich Linien und Farben dazu beitragen, das Bild äußerlich, wie innerlich, zur vollkommenen Wahrheit zu erheben. Der dramatische Sänger hat demzufolge schon die ganze

Vortragweise seines Gesanges nach dem gegebenen Charakter anzulegen, und würde es einen entschiedenen Mangel an künstlerischer Einsicht verrathen, wenn er z. B. den Helden einer antiken Tragödie in derselben Weise sänge, wie einen Masaniello oder Othello. Sodann muß ihn Tiefe und Empfänglichkeit des Gefühls dazu befähigen, das Schicksal seines Helden mit voller Lebenskraft in sich aufzunehmen, um es im Ganzen und Einzelnen mit ihm zu empfinden, zu durchleben, wobei der wägende Verstand überall die Schranken zu ziehen hat, daß weder seine eigne Individualität zu sehr hervortrete, noch ein Zuviel oder Zuwenig die Einheit des Charakters störe. Hierdurch erledigt sich schon von selbst die oft gestellte Frage: ob der Künstler sich von seinem Stoff fessellos hinreißen lassen oder ob er ihn mit stets klarem Bewußtsein und kühler Verstandesruhe beherrschen soll? Es darf weder das Eine, noch das Andere, ausschließlich geschehen. Ist der Künstler zu willenlos dem Augenblicke hingegeben, reißt ihn seine Begeisterung, seine Leidenschaft unwillkürlich hin, daß er den Boden der sicheren Beherrschung verliert, dann wird er wohl glänzende Einzelnheiten, sprühende Funken dramatischer Erregtheit bieten, aber keinen einheitlichen, festgeschlossenen Charakter. Ist dagegen eine Kunstleistung nur das Ergebniß des berechnenden, gestaltenden Verstandes, dann wird ihr sicher jene warme Lebenskraft fehlen, wodurch sie erst zur Wahrheit und ächten Menschlichkeit erhoben wird. Gefühl und Verstand müssen also bei jeder Darstellung in gleicher Weise thätig sein. Der Künstler soll gleichsam mit seinem Verstande den Charakter fest und sicher zeichnen und ihn dann mit seinem Gefühle beleben. Ist das Erstere vollständig in sein Bewußtsein aufgenommen, kann er auch, unbeschadet der ganzen Charakteristik, in einzelnen Momenten immerhin der augenblicklichen Inspiration nachgeben, er wird dennoch geschützt sein, über die Grenze des wohl Erwogenen und als wahr und nothwendig Erkannten hinauszuschweifen.

Noch muß ich hier einer seltsamen Ansicht begegnen. Man rühmt nemlich nicht selten einem dramatischen Sänger nach, daß er zwar ausdrucksvoll *singe*, aber kalt und unbeholfen *spiele*. Das ist nun ein gründliches Mißverständniß. Hat der Sänger seine Aufgabe recht begriffen und ist sie in Fleisch und Blut gedrungen, daß sein ganzes Wesen davon erfüllt ist, dann muß es geradezu als eine Unmöglichkeit bezeichnet werden, daß er mit dramatischem Ausdrucke singe, ohne zugleich in Blick und Bewegung die Wahr-

heit dessen zu bestätigen. Der Sänger singt ja nicht nur mit seiner Kehle, sondern mit seinem ganzen innern Leben, und wovon dieses erfüllt und durchdrungen ist, das zeigt sich mit eben derselben Wahrhaftigkeit in Miene, Blick und Bewegung, selbst ohne seinen Willen!

So wenig nun im gewöhnlichen Leben ein zorniger Mensch eine süß-lächelnde Miene zeigen wird, vielmehr die ganze straffe Spannung seines Körpers, das sprühende Auge, die fieberische Muskelbewegung seines Antlitzes unzweideutig künden werden, was in seinem Innern vorgeht, ebenso wenig kann ein dramatischer Sänger äußerlich Liebe und Wohlwollen lügen, wenn Haß und Verachtung ihn erfüllen. Geschieht es dennoch, dann ist seine Kunst unwahr und nicht genährt von seinen Seelenkräften und dem Blute seines Herzens und was er giebt, wird nimmer im Stande sein, uns zu jener Begeisterung zu entflammen, welche der Triumph der ächten und in sich wahren Kunst ist.

In der Fähigkeit, die innere Bewegung nach außen hin zum treuen Ausdruck zu bringen, besteht das Darstellungsvermögen. Hiermit ist aber nicht nur jenes Talent im engern Sinne gemeint, das auf einen guten Schauspieler hindeutet. Setzt doch ein jeder dramatische Gesangvortrag ebenfalls Darstellungsvermögen voraus, wie ich schon früher erörtert habe. Aber wie es nicht wenig Menschen giebt, welche irgend eine Melodie zwar ganz sicher und deutlich im Sinne haben, doch sobald sie diese laut singen wollen, nicht über die ersten Töne hinauskommen können, so giebt es auch Sänger, die mit Verstand und Einbildungskraft jeden Vorwurf künstlerisch zu gestalten wissen, ohne zu gleicher Zeit im Stande zu sein, ihn auch mit jener Frische und Kraft des Ausdrucks lebendig werden zu lassen, wie sie ihn im Innern tragen. Beruht aber des Sängers Wirkung in dem, was hinaustönt, und nicht, was ungehört in seinem Herzen lebt, so ist auch das Darstellungstalent für jeden kunstfertigen Sänger eine unentbehrliche Gabe und fehlt ihm mit diesem eine bedeutungsvolle Eigenschaft für seinen Beruf. Ein Bühnensänger, im verstandenen Begriffe seiner Wirksamkeit, ist vollends ohne Darstellungstalent nicht möglich und alle seine sonstigen Gaben können nicht genügen, diesen Mangel auch nur annähernd zu ersetzen.

Hiermit wäre nun das Wichtigste genannt, was zu einem wahrhaft tüchtigen dramatischen Sänger erforderlich ist, und es geht

daraus hervor, daß manche natürliche Fähigkeiten mit zu erwerbenden Eigenschaften sich zu vereinigen haben, um einen solchen zu bilden. Bedenkt man nun, auf welche akute Weise jetzt Bühnensänger formirt werden, dann wird sich auch ein Mißtrauen nicht unterdrücken lassen, daß dies nicht mit rechten Dingen geschehe. Und daß dies in der That so ist, wird sich uns daraus ergeben, wenn wir unsre heutigen Sänger mit der gegebenen Schilderung prüfend vergleichen. Setzen wir dabei die natürliche Begabung als eine conditio sine qua non voraus, so können wir uns, um die Sache nicht gar zu weit auszudehnen, auch auf jene Eigenschaften beschränken, welche ein Sänger sich unerläßlich anzueignen hat.

Schon die zuerst genannte Tugend: eine gleichmäßig ausgebildete Scala, die zugleich als Basis des Kunstgesanges gelten muß, ist zu einer Seltenheit geworden. Unsere Sängerinnen, in trauriger Verirrung und zum Hohne aller Methode und allen guten Geschmacks, geben sich alle erdenkliche Mühe, ihre Scala so unegal als möglich zu machen, und zwar geschieht dies in den meisten Fällen durch jene unselige Manie, das tiefste Register außer allem Verhältniß zu ungewöhnlicher Stärke herauszutreiben. Da diese Prozedur nun gewöhnlich in einer naturwidrigen, ungeschickten und forcirten Weise geschieht, so gewinnen die tiefen Töne dadurch nicht allein jenen unangenehm wirkenden kalbsartigen Charakter, welcher zu dem noch übrigen Theil der Stimme in gar keiner Verwandtschaft steht, auch dieser Theil selbst, vorzugsweise die Höhe, wird dadurch lückenhaft, dünn und unsicher. Finden wir eine solche Geschmacksverwirrung und stimmverderbende Manier selbst bei einer Wagner, so ist es begreiflich, wie Andere, in künstlerischer Unselbstständigkeit, sich bemühen, es ihr gleich zu thun. Denn die Unarten bedeutender Kunstgrößen haben immer die bereitwilligste, weil leichteste Nachahmung gefunden. Eine andere Art, die Gleichmäßigkeit der Stimme unmöglich zu machen, ist das gewaltsame Hinauftreiben des eigentlichen Brustregisters. Die unvernünftige Sucht jugendlicher Sängerinnen von 17 bis 18 Jahren, gleich heroische, folglich die anstrengendsten Partieen singen zu wollen, veranlaßt sie zu Kraftanstrengungen, welche ihrer Stimme ebenso unnatürlich als nachtheilig sind. Und da ihre Abrichtung obendrein immer in der möglichst kürzesten Zeit geschehen muß, bei welcher die naturgemäße Entwicklung der Stimme ohne alle Berücksichtigung bleibt, so gewinnt diese in der Höhe einen ebenso scharfen und schneidenden

Charakter, als die tieferen Töne dadurch hohl und klanglos werden. Diese beiden Gattungen defecter Stimmen finden wir denn auch in überwiegendem Maße bei unsern Sängerinnen und ist darin zugleich der Grund zu suchen, weshalb diese bereits in den meisten Fällen ihre Carrière beendigen müssen, wenn die Stimme bei richtiger Cultur und schonender Pflege noch in der kräftigsten Blüthe sein sollte. Wo uns aber Stimmen begegnen, die sich durch eine schöne, gleichmäßige Tonbildung auszeichnen, dürfen wir dies Verdienst nicht einmal immer den Sängerinnen zuschreiben, vielmehr ihrem glücklich disponirten Organ, das in seiner normalen Bildung die Gleichmäßigkeit von der Natur empfing und weil es demzufolge keine Schwächen hat, auch allen verderblichen Einflüssen widersteht. Gestatten wir einzelne Ausnahmen, wo natürliche Begabung mit richtiger Methode und redlichem Studium wirklich Hand in Hand gehen und ächt künstlerische Gesangleistungen resultiren, so theilen sich die Uebrigen in talentirte Naturalistinnen und mangelhaft geschulte Sängerinnen, bei denen dem Kundigen immer Wesentliches zu wünschen übrig bleibt.

Bei dem männlichen Sängerpersonal sieht es im Ganzen in Beziehung auf Tonbildung noch trauriger aus, da man bei ihm im Allgemeinen noch weniger Kunsttrieb und Pflichttreue findet, wie bei dem weiblichen. Hat der Sänger eine Stimme von der Natur empfangen, die ohne jegliche Mühe mit goldigem Klange der Kehle entströmt, sobald er den Mund öffnet, dann ist es gut. Soll er diese aber erst der Natur abgewinnen oder vorhandene Schwächen corrigiren, dann hören wir die wunderlichsten Dinge. Unvermittelt und ohne jegliches Bewußtsein nimmt er die Töne her, wo es ihm in den Sinn kommt, Alles dem Augenblicke und dem Zufalle überlassend. So geschieht es, daß wir einen und denselben Ton, je nach der Verbindung mit andern, bald correkt, bald abscheulich hören. Etwaige Schwächen der Stimme werden nicht etwa sorglich auf eine verständige Weise verdeckt, vielmehr erst recht auffällig bloßgestellt, indem man meistens das mit G e w a l t zu erzwingen sucht, was mit b e s o n d e r e r Z a r t h e i t und V o r s i c h t behandelt sein will. Von einer kunstvollen Vermittelung der verschiedenen Register, namentlich des Brust- und Falsetregisters, ist in den seltensten Fällen die Rede, wenn die Natur diese nicht selbst übernommen hat; entweder wird die Bruststimme auf unangemessene Weise in die Höhe gezwängt und der Ton, so gut es gehen will, heraus-

gedrückt oder gequetscht, oder der Uebergang von dem Einen zum Andern ist so plump und auffällig, als ob sich zwei gänzlich verschiedene Stimmen dabei ablösten. Und ist dies der einzige Grund, warum der Gebrauch des Falsets beim Publikum im Allgemeinen so sehr in Mißcredit gekommen ist; denn das Falset ist dem Sänger von eben derselben Wichtigkeit, wie der übrige Theil der Stimme, und folglich unentbehrlich. Diesem allgemeinen Mangel an correkter schöner Stimmbildung ist es auch zuzuschreiben, daß, wenn ein Sänger, wie Stockhausen, welcher sie allerdings in ausgezeichneter Weise besitzt, gehört wird, er dem Publikum wie ein halbes Wunder erscheint; und doch ist eine gediegene Stimmbildung nur das, was, streng genommen, kein guter Sänger sollte vermissen lassen.

Die reine, sichere Intonation hängt so eng mit der Stimmbildung zusammen, daß diese beiden stetseinander entsprechen werden. Ist nun die Stimmbildung mangelhaft, so werden auch in jeder Scala einzelne Töne bleiben, — namentlich bei der Scheidung zweier Register, — welche widerspenstig dem Willen des Sängers spotten und stets anders kommen, als er sie haben will; ja oftmals haben ganze Register — bei Sopranen vorzugsweise das Falset — eine so starke Neigung zum Sinken oder zum Steigen, daß der Sänger nicht im Stande ist, die Töne in der Intonation zu erhalten, und, statt sie zu beherrschen, von ihnen beherrscht wird. Außer diesem Umstande aber ist die reine Intonation erst das Resultat eines besonders darauf verwendeten Studiums, selbst bei williger Ansprache der Töne, wie ich schon früher erwähnt habe. Ich glaube nicht den Sängern im Allgemeinen Unrecht zu thun, wenn ich bezweifle, daß sie von den Gesetzen der Intonation hinreichende Kenntnisse haben, zumal, soviel mir bekannt ist, sich in Singschulen darüber nichts vorfindet. Da nun aber nach meiner Ueberzeugung eine vollkommen reine Intonation ohne genaue Kenntniß dieser Regeln nicht leicht möglich ist, — wenigstens nicht die bewußte Sicherheit derselben, — so ist es auch aus diesen vereinten Gründen erklärlich, weshalb häufig so entsetzlich unrein gesungen wird. Glücklicherweise ist ein großer Theil des Publikums gegen solche Unbill nicht sehr empfindlich, oder er hat sich auch nach und nach daran gewöhnt, wie die menschliche Natur durch Gewöhnung selbst Gift vertragen lernt. Ist es doch nur so begreiflich, wie er oft bei

Gesangleistungen Wohlgefallen äußern kann, wo gesunde Ohren Pein erleiden.

Wenn in der Gesangcultur im Allgemeinen so wesentliche Dinge, wie die Stimmbildung und die reine Intonation, auf eine gröbliche Weise vernachlässigt werden, dann darf es allerdings nicht Wunder nehmen, wenn ein Aehnliches bei der Kunst des Athemholens geschieht, welche an und für sich viel zarterer Natur ist und schon höhere Intelligenz voraussetzt. Und in der That finden wir diesen wichtigen Theil einer edleren Gesangmethode so wenig mehr gepflegt, so wenig noch erkannt, daß man ihn fast als verloren gegangen betrachten darf. Besteht die Kunst des Athmens zunächst darin, das mechanische Geschäft desselben nicht hören zu lassen, so können wir mit einiger Aufmerksamkeit sehr bald zu der Ueberzeugung gelangen, wie wenigen Sängern diese Tugend noch zu eigen ist. Bei Manchen geschieht das Athmen mit Stöhnen und Pfeifen, als ob ein ungeschmierter Ziehbrunnen in Bewegung gesetzt wird; Andere schnappen so ängstlich nach Luft, als ob sie kurz vor dem Ersticken wären; noch Andere schöpfen so tief auf, als ob sie den Athem centnerweise in sich aufnehmen müßten. Bei den Wenigsten nur noch ist es ein stilles, unmerkliches Geschäft, wovon der Hörer nicht das Geringste gewahren muß und wie es einzig und allein sein darf. Wird aber das materielle Athmen im Allgemeinen schon so wenig kunstgemäß ausgeführt, so bleibt die Beobachtung der rhetorischen und ästhetischen Regeln noch weniger berücksichtigt. Auf solche Kleinigkeiten scheint man jetzt bei der Leichtfertigkeit, womit Kunstsänger gebildet werden, keinen großen Werth mehr zu legen. — Die erste und hauptsächlichste Regel des rhetorischen Athmens besteht darin, daß es nur da geschieht, wo der Sinn des Textes nicht dadurch gestört oder verdreht wird; es dürfen folglich auch nie solche Worte getrennt werden, welche unbedingt zusammen gehören, als der Artikel oder das Eigenschaftswort von dem Hauptworte, das Zeitwort vom Fürworte, u. dgl. m. Nie und nimmer ist es gestattet, inmitten eines Wortes Athem zu schöpfen. Doch so einfach und leicht verständlich auch immerhin diese Regeln sein mögen, sie werden nichtsdestoweniger nur zu häufig auf die empfindlichste Weise verletzt.

Die Mehrzahl unserer Sänger macht sich der gröbsten Verstöße dagegen schuldig und nimmt ohne alle rhetorische Rücksicht Athem, wo es ihr gerade in den Sinn kommt, oder das augenblickliche,

unberechnete Bedürfniß es erheischt, und wäre es auch zum Hohne allen gesunden Menschenverstandes. Man kann bei einiger Aufmerksamkeit in dieser Beziehung wahrhaft unbegreifliche Dinge vernehmen, und daraus die Ueberzeugung gewinnen, wie harmlos und nonchalant unsre Sänger ihre Kunst üben. Der Grund dieser groben Verletzung einer der wichtigsten und leicht verständlichsten Regeln methodischer Gesangbildung beruht nun einentheils in dem Versäumniß, den Athem zu möglichster Ausdehnung auszubilden, mehr aber noch in der Gedankenlosigkeit, womit die Meisten ihre Aufgabe behandeln.

Wenn aber das verständige und bei einigem Nachdenken leicht begreifliche Athmen schon mit so geringer Ueberlegung geübt wird, so ist nicht zu erwarten, daß das höhere dramatische und ästhetische Athmen, wodurch die Empfindung gesteigert und der Ausdruck verstärkt wird, mehr aufmerksame Beachtung findet. Aus meiner Mittheilung über den Vortrag des Erlkönigs vom Sänger Stockhausen geht hervor, daß selbst sehr berühmte Gesangkünstler darin zu wünschen übrig lassen; wie vielmehr solche, die kaum die ersten Elemente der Gesangkunst kennen.

Kann aber irgend Etwas über den ungenügenden Zustand unserer Gesangcultur auch dem Laien zur richtigen Würdigung dienen, so ist es der überall hervortretende Mangel an einer dialectfreien, deutlichen und edlen Aussprache. Ich habe schon früher erörtert, daß ohne eine durchaus tadellose Aussprache eine schöne Stimme nicht möglich, diese vielmehr erst die Folge jener sei, indem jeder schlecht ausgesprochene Vocal, Doppellaut oder nachklingende Consonant auch einen unschönen Ton erzeugt. Die richtige Vocalisation gehört daher zu den Grundelementen des guten Gesangunterrichts und geht mit der Ton- und Stimmbildung Hand in Hand. Wie selten nun Sänger dieser Anforderung auch nur in mäßig genügender Weise entsprechen, wird Keinem entgehen können, der überhaupt mit dem Anspruch an Textverständlichkeit Gesangleistungen anhört. Ist es doch häufig kaum zu unterscheiden, ob der Sänger deutsch oder chaldäisch singt; oft auch ist man schon begnügt und froh, nur einzelne Worte mit geschärftem Ohre aufzufangen, oder, wenn wir wirklich Alles verstehen, dann kommt es uns nicht selten vor, als karrikire der Sänger unsre edle Muttersprache in einer tollen Laune, um absichtlich einen abscheulichen Jargon hören zu lassen, der außer der Verständlichkeit keine der besseren Eigenschaften besitzt, welche

unsre Sprache kennzeichnet. Solche Sänger mögen nun immerhin schöne Töne besitzen, aber eine im ganzen Umfange schöne Stimme nimmermehr! Auch ist ein derartiges Kauderwelsch ein ganz untrügliches Zeichen, daß der von ihnen genossene Gesangunterricht — wenn ihnen überall ein solcher zu Theil wurde — ein höchst mangelhafter war. Am meisten werden immer jene Sänger mit der Aussprache zu kämpfen haben, welche durch widerspenstige Töne in ihrer Scala behelligt werden. Die Manipulation nun, diese mit mehr Sicherheit zu erfassen, verleitet sie dann — freilich ebenso unmethodisch als zweckwidrig — zu jener wunderlichen Vocalisation, die aus einem i ein a bildet, aller andern Verdrehungen nicht zu gedenken. Normale leicht und gleichmäßig ansprechende Stimmen dagegen werden sich auch mit viel geringerer Mühe eine bessere Aussprache zu eigen machen können, wenn anders bei ihrer Ausbildung die nöthige Rücksicht darauf genommen wird.

Es würde zu weit führen, wollte ich auch nur einen Theil der hervorstechendsten Unarten, welche der Aussprache unsrer Sänger ankleben und diese nebst ihrem Gesange verunzieren, specieller andeuten; sie gehen in's Ungeheuerliche. Die allgemeine Hindeutung mag genügen: daß, wo eine Aussprache im Ganzen oder in einzelnen Theilen undeutlich, fehlerhaft und unschön ist, dem Sänger ein wesentlicher Theil einer guten Gesangmethode fehlt und er keinen Anspruch auf das Prädicat eines kunstgebildeten Sängers erheben darf. Wie Viele davon betroffen werden, geht schon aus der freudigen Verwunderung des Publikums hervor, wenn es wirklich einmal einen verständlichen Sänger hört. Und doch ist diese bewunderte Tugend Nichts, als ein unbedingt Nothwendiges, was bei Keinem vermißt werden sollte. Verzichtet schon ein jeder Sänger mit der mangelhaften, undeutlichen Aussprache auf eine tiefergreifende Wirkung seines Gesanges, so bleibt der dramatische Sänger mit dieser Eigenschaft vollends weit hinter seiner Aufgabe zurück, weil er dem Hörer das dramatische Verständniß, welches ihm zu geben obliegt, durch seine Ungeschicklichkeit vorenthält und sich zu gleicher Zeit zu einem mechanischen Instrumente herabwürdigt.

Das kunstgerechte Portamento und dessen zweckmäßige, sinnvolle Anwendung zeugt von höherer Gesangbildung und ist allein schon im Stande, einen Sänger zu kennzeichnen. Ich habe bereits eine kurze Andeutung über die Ausführung des Portamento gegeben und dabei bemerkt, daß die richtige Anwendung Geschmack, feinen Sinn,

Sicherheit des Ausdrucks und ästhetische Läuterung voraussetze. Man kann demnach das Portamento mit Recht die Blüthe der Gesangkunst nennen; dafür aber ist es auch eine cosa rara geworden, die man in edler künstlerischer Reinheit nicht oft mehr hört. Wohl ziehen und zerren vorzugsweise unsre dramatischen Sängerinnen nur allzuhäufig die Töne ineinander, weil sie der naiven Meinung leben, damit ihr tiefes Gefühl zu offenbaren; aber abgesehen davon, daß diese Art des Tontragens nur eine Karrikatur, eine Fratze des edlen Portamento bildet, verfahren sie auch in der Anwendung desselben so sinnlos, wie dies nur die beklagenswertheste Geschmacksverwirrung oder eine gedankenlose Stupidität zu Tage bringen kann. Kein Theil der Gesangkunst wird auf eine so schnöde Weise gemißbraucht, wie gerade dieser, und der unpassende, maß- und geschmacklose Gebrauch desselben wirkt so überaus widrig, daß die dafür übliche Bezeichnung „heulen" ihn am treffendsten charakterisirt. Ja, es giebt nicht wenige Sängerinnen, die in ihrer mangelhaften Gesangbildung fast keinen andern Gefühlsausdruck kennen, als diesen katzenartigen Jammer.

Doch so sehr ein Sänger sich vor der vernunftlosen, unschönen Anwendung des Portamento zu hüten hat, so sorglich hat er auch wiederum darauf Bedacht zu nehmen, es da nicht fehlen zu lassen, wo der Ausdruck es bedingt, denn in diesem Falle würde seinem Vortrage jene Wärme der Empfindung fehlen, die vor Allem dem menschlichen Gesange innewohnen muß, soll er anders geeignet sein, einen tiefern Eindruck hervorzubringen.

Das eindringlichste Studium des schönen Portamento ist folglich einem jeden Sänger von der höchsten Bedeutung, indem je nach der Verwendung desselben sein Vortrag dadurch gehoben oder beeinträchtigt wird, und giebt die gar nicht in Abrede zu stellende allgemeine Vernachlässigung dieser wichtigen Eigenschaft einen neuen, sprechenden Beleg von dem niedrigen Stande unsrer heutigen Gesangcultur. Unsere Geigenvirtuosen par excellence folgen in der Behandlung des Portamento getreulich den Sängerinnen; auch sie executiren dasselbe als hätten sie gummi arabicum an den Fingern, oder als gälte es, im Ziehen und Zerren der Töne den melodischen Ausbrüchen verliebter Katzen in einer Maiennacht nachzueifern.

Ein gleiches Schicksal wie dem Portamento widerfährt von unsern Sängern dem Legato, welches, wie erinnerlich, darin besteht, daß man mehrere Töne, ja mitunter ganze Scalen, auf einer Silbe

leicht, deutlich und ätherisch verbindet, und zwar ohne die geringste Veränderung des Vocals. Kann man nun, im entschiedensten Gegensatze dieser Regel, jetzt nur allzu häufig hören, wie Sänger eine solche Tonverbindung mit dem Vocal a beginnen, um, nachdem sie die übrigen durchgehend haben hören lassen, vielleicht mit einem u zu schließen, oder die zart zu verbindenden Töne von ihnen herausgestoßen und gehackt werden, so hat sich zum Ueberfluß noch eine andere Manier, und vorzugsweise bei den besseren Sängern, dazu eingefunden. Es gehört nemlich jetzt zum guten Geschmack und selbst Künstler wie Roger gehen darin mit ihrem Beispiele voran, daß wenn mehrere Töne, beispielsweise auf dem Worte „Rose", zu verbinden sind, dieselben dergestalt abgesetzt werden, daß es nunmehr „Ro, ho, ho, ho, hose" lautet. Dieser Unart einen künstlerischen Grund unterbreiten zu wollen, würde ein vergebliches Bestreben sein; sie kann nun und nimmer, und wenn noch so viele Sänger dieselbe acceptirten, geschmackvoll befunden oder nur gerechtfertigt werden, noch weniger aber sich zum Gesetz erheben können, so lange noch eine naturwahre Gesangmethode existirt.

Ohne weitgreifende Nachtheile bleiben jedoch solche Auswüchse niemals, besonders, wenn sie, wie diese, bei hervorragenden Künstlern zu finden sind, weil sie alsdann bei allen denen die bereitwilligste Nachahmung hervorrufen, welche unselbstständig und ohne eignes Nachdenken den Weg ihrer Kunst hinschlendern.

Die nächste Eigenschaft, welche ich als unerläßlich zu einem guten Sänger nannte, war: ein ausgebildetes Gefühl. Es bedarf dazu keiner weitläuftigeren Explication, daß dieses in keiner Kunstleistung entbehrt werden kann und am allerwenigsten im Gesange, in welchem sich das Gefühl am unmittelbarsten, folglich auch am verständlichsten, ausspricht, als ich solche bereits früher in der Kürze gegeben habe. Das Gefühl ist ein Theil und einer der edelsten meines eignen Seins, und ich vermag Nichts nach außen hin zum Ausdruck zu bringen, was nicht in meinem Innern lebt. Je mehr ich nun der Veredlung desselben nachgestrebt und je reicher und schöner ich es ausgebildet habe, desto tiefer und gehobener wird auch meine Gesangleistung davon durchdrungen und gesättigt sein. Daher kann uns auch der Vortrag eines und desselben Liedes von verschiedenen Personen so gänzlich verändert erscheinen, indem der Eine es seiner Natur nach adelt und weihevoll verklärt, während der Andere es aus eben demselben Grunde in's Ordinäre herunterzieht.

Je edler der Kern, desto edler die Frucht. Die Abstraction von der Natur des Künstlers auf seine Leistung, oder umgekehrt, ist daher ebenso gerechtfertigt, als sicher zutreffend. Die Mittel, der Gefühlsveredlung wirksam nachzustreben, gewähren die umfassendste menschliche Bildung im Allgemeinen und die künstlerische insbesondere. Gehören zu der ersteren Welt- und Menschenkenntniß und sittliche Erhebung, so reift die zweite aus der Kunstgeschichte, der Kunstwissenschaft und dem klaren Bewußtsein von den Gesetzen des Schönen; aus dem anregenden Umgang mit bedeutenden edlen Künstlern und dem regsten Bestreben, solchen Vorbildern nachzueifern und sich das Beste von ihnen anzueignen. Dabei soll den Künstler nie jene Bescheidenheit verlassen, welche das Gefühl in ihm lebendig erhält, wie schwer das wahrhaft Schöne in der Kunst ist, noch der Muth des Strebens, von der Mittelmäßigkeit dem immer steiler werdenden Weg zur Vollendung mit verdoppelter Kraft nachzuringen. Der rechte Künstler darf sich nie genug sein; er muß sich unablässig bemühen, sein Wissen zu bereichern, seine Kräfte zu steigern, seine Einsicht zu vertiefen, den Kreis seiner Anschauung zu erweitern, um nach allen Seiten hin sich zu vervollkommnen, zu veredeln. Dies kann natürlich nicht einseitig geschehen, weil der Künstler sich nicht vom Menschen ablösen läßt, der Eine vielmehr durch den Andern gehoben werden muß; man darf daher auch, wie schon gesagt, mit ziemlicher Sicherheit von dem Einen auf den Andern schließen. Gehört nun gleich ein erfahrenes Auge dazu, aus künstlerischen Leistungen den Menschen herauszufinden, so ist es dem aufmerksamen Beobachter doch gewiß öfter selbst unwillkürlich geschehen, und zumal dann, wenn der Künstler in seiner Leistung eine mangelhafte Bildung verrieth. Manche Kunde aus dem Privatleben der Sänger, manche Erfahrungen über ihr Benehmen im bürgerlichen Leben haben dann wohl die Bestätigung gegeben, daß ihre persönlichen Eigenschaften keineswegs ihrem edlen Beruf entsprechen. Auch ist darin wohl der Grund zu suchen, weshalb die alten Vorurtheile, welche Bühnenmitglieder von der menschlichen Gesellschaft ausschlossen, sie den Vagabunden und Schnurranten gleichstellten, noch nicht überall und gänzlich überwunden sind und ein ebenso ehrenwerther als wichtiger Stand im Allgemeinen noch nicht vollständig emancipirt ist.

Ich habe selbst eine lange Reihe von Jahren der Bühne angehört und in der Ausübung der herrlichen Kunst die glücklichste Be-

friedigung gefunden. Und wie mir diese Zeit die freudigste Erinnerung gewährt, so bleibt auch meine Sympathie für Alles, was die Bühne im Allgemeiuen und die Oper insbesondere betrifft, stets warm und lebendig. Aber meine Stellung gab mir auch Gelegenheit, tiefere Blicke in's Theaterleben zu thun und manche Uebel zu erkennen, welche, zu den Mysterien der Bühne gehörend, vor den Augen der Welt verschleiert sind. So wenig ich nun geneigt sein kann, alte abgestandene, unzeitgemäße Vorurtheile gegen Bühnenmitglieder zu bestätigen, so wenig darf ich die Wahrheit verheimlichen, wo es sich darum handelt, ein getreues Bild von den heutigen Opernzuständen zu liefern. Und darum auch muß ich mich dahin aussprechen: daß unsre Bühnensänger im Allgemeinen in Beziehung auf menschliche und künstlerische Bildung keineswegs die Anforderungen erfüllen, welche sie ihrer Kunst schuldig sind und wodurch sie erst würdig werden, sie zu üben. Es kann mir bei dieser ausgesprochenen Meinung nicht in den Sinn kommen, das bürgerliche Leben des Künstlers mit jener Prüderie zu messen, wonach jedes Hinausschweifen über die Grenze der üblichen Convenienz für eine Unmoralität gilt. Dem Künstler muß mehr Freiheit gestattet werden, als andern Ständen; seine tägliche Beschäftigung besteht in einer methodischen Nervenaufregung, die ihn nothwendig empfindlicher, gereizter, erregbarer und empfänglicher macht und sich nicht in jene knappen moralischen Fesseln einzwängen läßt, die Andere in ruhigerer Beschäftigung geduldig tragen. Seine beneidenswerthe Freiheit, seine eigenthümliche Stellung in der menschlichen Gesellschaft, der Rausch künstlerischer Triumphe, vielfache Anregungen und Verlockungen, der stets geschärfte Ehrgeiz, und vieles Andere noch, steigern sein Temperament zu einer Reizbarkeit, zu einer Leidenschaftlichkelt, die ihn manche Unbesonnenheit leichten, unbefangenen Sinnes begehen lassen. Aber der innere Kern seines Wesens muß dabei ein gesunder und tüchtiger sein, welcher von diesen Aeußerlichkeiten unberührt bleibt. Die künstlerische Ehre muß ihm wie ein heiliges Panier vorleuchten, auf das er nicht nur stets seine Blicke zu richten, sondern das ihn auch mit jener Begeisterung zu erfüllen hat, die den Trieb zu feurigem Streben in ihm schärft und ihn auch nach dieser Seite hin reizbar und leidenschaftlich macht, und das ihn endlich vor jener Verlodderung schützt, die Talent, Charakter und höhere Sittlichkeit zu gleicher Zeit untergräbt und vernichtet. Aber dies ist eben jener

dunkle Schatten, der die lichte, freundliche Seite unsrer Opernverhältnisse so beklagenswerth trübt. Die künstlerische Ehre, das künstlerische Gewissen sind Vielen gänzlich unbekannte Mächte, die nicht den allergeringsten Einfluß auf ihren Beruf, auf ihre Wirksamkeit ausüben. Ungebildet, arrogant, eitel und brutal, bietet ihnen das Bühnenleben Nichts weiter, als eine erwünschte Gelegenheit, ein freies Leben zu führen, um das leicht Erworbene leichtsinnig wieder loszuwerden. Was gilt vielen unserer Operisten eine menschliche und künstlerische Bildung! Sie fühlen nicht das geringste Bedürfniß, einer solchen nachzustreben; begreifen sie doch oftmals kaum, daß eine solche n ö t h i g sei. Was ihnen die Natur freiwillig gegeben hat, das beuten sie aus; der dünkelhafte Hochmuth vertritt bei ihnen die Stelle des klaren Selbstbewußtseins, die äußere, oberflächliche Routine die in sich gediegene, sorgsam durchdachte Leistung, den Stolz des ächten Künstlers, seinen Ruhm nur dem wahrhaften Erfolg seiner Kunst anzuvertrauen, müssen allerlei schnöde Mittel ersetzen, und nicht selten sehen sie sich zu Contributionen veranlaßt, welche einen nicht unbedeutenden Theil ihrer goldenen Früchte verschlingen. Ich kann füglich von einer detaillirten Schilderung dieser unerfreulichen Künstlerspezies abstehen, genügt doch das Gegebene vollkommen, um es begreiflich zu machen, daß bei solchen Zuständen von einer eignen Veredlung der Künstler keine Rede sein kann und ihr Geisteszug nicht dahin gerichtet ist, ihre Schöpfungen weihevoll zu verklären, vielmehr zu jenem grobsinnlichen äußerlichen Effekt herunterzuziehen, wie dies nur allzu häufig jetzt vernommen wird. Daß es noch wahrhaft strebsame Sänger giebt, die den Namen „Künstler" in umfassendster Bedeutung mit Ehren tragen, ist mit Freuden hervorzuheben und anzuerkennen; dagegen giebt es aber auch solche, die in Gesinnung und Bildung ihrem schönen Berufe so fremd bleiben, daß sie nimmer würdig befunden werden können, jenen Ort zu betreten, dessen höchster Zweck es ist, den Sinn für edlere Geistesfreuden zu wecken und zu bilden.

Mit dieser Epistel könnte ich billig das Urtheil über die Sänger abschließen, denn in der mangelhaften Bildung, welche ihnen zum Theil eigen, ist ein Grundübel angegeben, wodurch eine blühende und der allgemeinen Musikentwicklung entsprechende Gesangcultur unmöglich bleibt. Eine Kunstleistung setzt ja stets die vereinte Wirkung von höheren geistigen Gaben voraus, welche nur durch Bildung gewonnen werden können. Indessen zur Vervollständigung

meiner Schilderung will ich auch die noch fehlenden Eigenschaften prüfen. Diese waren: eine lebhafte Phantasie, Gestaltungskraft, und Darstellungsvermögen. Die ersten beiden hatte ich vereint einer Erläuterung unterworfen, weil die Gestaltungskraft nur eine Frucht lebhafter Phantasie ist. Der dramatische Sänger nun hat sich diese auf eine rein methodische Weise anzueignen. Hat er einen Charakter zu festgeschlossener Einheit und innerer psychologischer Wahrheit zu bilden, so muß er zuvörderst den materiellen und technischen Theil seiner Aufgabe in's Reine bringen, Text und Musik sich mundgerecht machen, und den Zusammenhang aller einzelnen Theile klar erkennen. Sind diese äußerlichen Dinge soweit von ihm überwunden, daß ihm in der Ausführung Alles recht und geläufig ist und sich seinem Gedächtnisse eingeprägt hat, dann erst beginnt das eigentliche Studium seiner Rolle. Zuerst faßt er die hervorstechendsten Züge gleichsam zur Contur seines Bildes zusammen, um dasselbe immer eindringlicher mit allen einzelnen Nüancen nach und nach zu vervollständigen und in sich zur harmonischen Nothwendigkeit zu gestalten. In seltenen Fällen genügt hierzu das Studium seiner eigenen Partie, er ist vielmehr fast immer genöthigt, auch das Ganze der Oper auf's Sorgsamste zu prüfen, um Alles, was in nähere Beziehung zu seinem Charakter tritt, oder Andeutungen zu demselben enthält, zur feineren Ausarbeitung zu benutzen. Ist das Alles zur sicheren, zweifellosen Vollständigkeit gediehen und hat die Ueberlegung, die prüfende Einsicht damit ihr Geschäft vollendet: dann erst beginnt die Wirksamkeit der Phantasie, um diese Gestaltung zu erwärmen, zu beseelen, und in die Region wirklicher Wesen zu erheben. — Daß eine solche Art des Studiums nothwendig sei, um naturwahre und künstlerisch gehobene Charaktere zu bilden, wird Jedem einleuchtend sein. Nichtsdestoweniger darf man meiner Versicherung glauben, daß sie von nicht vielen Bühnensängern geübt wird; manche haben nicht einmal so viel Einsicht von dem geschäftlichen Theil ihrer Kunst, daß sie sich den Text und die Musik mundgerecht machen. Da nemlich viele unsrer Opern französischen und italienischen Ursprungs und in's Deutsche übersetzt sind, die wenigsten unsrer Uebersetzer aber genügende Musikkenntniß besitzen, um das deutsche Wort auch den musikalischen Wendungen, Einschnitten und Accenten richtig anzupassen, so kann es nicht fehlen, daß sich oft in diesen fabrikmäßigen Uebersetzungen ein entschiedener Galimathias vorfindet und ein verständiger Sänger sich

demzufolge erst der Mühe unterziehen muß, den Text vollständig umzuändern, um ihn sangbar und verständlich zu machen. Verständig sind aber eben manche Sänger nicht, und es ist daher gar nichts Seltenes, daß sie in ihrer künstlerischen Unschuld ein jedes Wortgefüge, und stände es im schreiendsten Gegensatze zur musikalischen Accentuation, dennoch mühsam herauswürgen.

Aehnlich verhält es sich mit dem musikalischen Theile ihrer Partie; auch darin finden sich häufig unwesentliche und unnöthige Schwierigkeiten, welche dem Sänger die Ausführung in vielen Fällen geradezu unmöglich machen, ohne dafür irgend eine Verschönerung oder einen erhöhteren Ausdruck zu bieten. Statt nun diese Dinge umzuändern und sie zu freier Ausführbarkeit ihrer Stimme anzubequemen, und dies ist die erste Bedingung für jeden dramatischen Sänger, mühen sie sich zu ihrer eignen Qual und zur geringen Befriedigung des Publikums unnütz damit ab. Ein jeder Bühnensänger hat aber die Pflicht gegen sich selbst, nicht nur Einzelnes aus seiner Partie zu entfernen, sondern sie gänzlich einer Umarbeitung zu unterwerfen, sobald sie sich als praktisch unbesiegbar erweist. Gestatten ihm nun die Verhältnisse nicht, solche Partien ganz und gar zurückzuweisen, dann hat er die Rücksicht gegen den Componisten derjenigen gegen sich selbst unterzuordnen, denn es ist eine Thorheit, der künstlerischen Anforderung in dieser Weise gerecht werden zu wollen, sobald sie sich seiner Natur oder seiner Kunst gegenüber zu einer Unmöglichkeit erhebt.

Im Allgemeinen beschränkt sich das Studium dramatischer Opernpartieen darauf, sie zu memoriren, und zwar geschieht dies, vorzugsweise bei großen Bühnen, wo lange Zeit zum Einstudiren einer Oper verwandt wird, häufig ganz und gar in den Proben. Der Sänger hält es in solchen Fällen dann also nicht einmal der Mühe werth, seinen Part einer oberflächlichen Ueberlegung zu unterziehen, er wird nur mechanisch und handwerksmäßig gelernt. Hat sich dieser aber vollends nicht einmal dem Gedächtnisse fest eingeprägt, dann bleibt der Künstler in seiner Unsicherheit der besonderen Protektion des Souffleurs und des Musikdirectors empfohlen und anstatt in künstlerischer Freiheit und Inspiration sich seiner Aufgabe ganz hingeben zu können, muß er fortwährend ängstlich gefesselt mit den beiden genannten Personen kokettiren, um nicht schmählich stecken zu bleiben. Daß bei städtischen Privatbühnen neue Opern oftmals in einer so knappen Zeit zur Aufführung forcirt

werden, die eine Sicherheit der Mitwirkenden nicht zulassen, ist leider nur allzuwahr. Zeugt dieser Umstand einentheils von der Unfähigkeit der Directoren, eine Kunstanstalt würdig zu leiten, so ist anderntheils ein Grund darin gefunden, warum die Sänger gleichfalls die Achtung vor der Würde ihrer Kunst verlieren. Kommt es nemlich bei solchen herausgeschleuderten Opern nur darauf an, daß sie gegeben werden, und nicht wie, so ist damit der nachlässigen Behandlung natürlich auch Thür und Thor geöffnet. — Es ist traurig, auch noch von unmusikalischen Sängern reden zu müssen. Ist es doch ebenso gut eine contradictio in adjecto, als ob man von trocknem Wasser spräche, oder als ob der Gesang außerhalb der musikalischen Kunst bliebe. Und doch ist die Zahl solcher Sänger, welche mit wirklich hellem Kunstverstand in den Kern musikalischer Schöpfungen einzudringen vermögen, um sich der Intentionen des Componisten mit unzweifelhafter Klarheit bewußt zu werden, verhältnißmäßig eine sehr geringe. Ist die musikalische Bildung des Sängers zugleich unbedingt der Barometer seines Geschmacks, dann verweisen wir einfach auf die freiwillige Wahl der Gesangpieçen, welche unsre Sänger in Conzerten vorzutragen pflegen, um einen Beleg dafür zu haben, wie Wenige höheren musikalischen Anforderungen entsprechen. Ließ sich doch Pischek, einer der namhaftesten Sänger neuerer Zeit, dadurch als Künstler prostituiren, daß der Verleger auf Lindpaintners „Fahnenwacht" hinsetzen durfte: „Lieblingslied des Sängers Pischek", und singt doch Roger als Conzertpieçe Gumberts „O bitt' euch, liebe Vögelein", wenn ich den Letzteren auch damit entschuldige, daß er kein Deutscher ist. Viele unserer Sänger heißen schon musikalisch, wenn sie die Noten kennen, Clavier spielen, — auf die Art kommt es dabei nicht an, — und vom Blatte singen können. Damit ist nun freilich ihrem Kunstverständniß nicht mehr geholfen, als demjenigen, welcher zum Verständniß unsrer classischen Schriftsteller nichts weiter mitbringt, als die Lesefertigkeit. Der Geist, dort in den Notenköpfen verborgen, hier in den Worten, bedarf anderer Mittel, um erkannt zu werden, und diese Mittel eben fehlen. Aber diese Art von Sängern ist doch wenigstens im Stande, sich ohne fremde Hülfe mit dem rein technischen Theil ihrer Partie vertraut zu machen; leider giebt es aber, so unbegreiflich dies auch dem Laien sein mag, selbst nicht Wenige, denen die Noten gleich Hieroglyphen sind und die sich folglich nach dem Gehör Alles müssen „einpauken" lassen. Wie es

bei diesen nun mit dem Verständniß ihrer Kunst aussieht, wird Jedem begreiflich sein, der überhaupt weiß, was dazu gehört. Sie sind gleich Kindern, welche am Gängelbande geleitet werden, und in ihrer gänzlichen Hülflosigkeit ebenso beklagenswerth, als unwürdig, einer Kunst zu dienen, in der sie, absolut unselbstständig, nicht auf ihren eignen Füßen stehen können. Diese theils gänzlich mangelnden, theils ungenügenden Musikkenntnisse der Sänger sind auch die Ursache ihrer saloppen, liederlichen Vortragsweise, die Jeden, der Gefühl für Takt und Rhythmus hat, stets in eine gelinde Verzweiflung versetzen.

Wie selbst hochberühmte Künstler ihre darzustellenden Charaktere studiren, davon nur eine Probe, statt vieler. Ich bemerke hierbei, daß ich damit keine Fiction gebe, sondern die treue Mittheilung dessen, was ich in Wirklichkeit mit eignen Augen wiederholt gesehen habe. Wählen wir dazu die allbekannte Rolle des Masaniello, eines Charakters, der in seinen Hauptzügen sich ebenso klar hinstellt, als entwickelt. Kann es doch von der oberflächlichsten Einsicht nicht verkannt werden, wie es vorzugsweise zwei schwere Gedanken sind, die sein Gemüth belasten: die Befreiung seines geknechteten Volkes und der geheimnißvolle Raub seiner geliebten Schwester. Als er zu Anfang des zweiten Aktes in der Scene sichtbar wird, hält der Fischerchor, erschreckt durch sein verstörtes, gedrücktes Aussehen, in seiner Freude inne und flüstert sich heimlich einander zu: „Masaniello erscheint, welch Bild des finstern Grames! Was betrübt ihn wohl? — Unser elendes Schicksal!" Der gemeinte denkende Künstler straft gleich von vorneherein diese guten, einfältigen Leute Lügen, denn zart und elegant frisirt, geschniegelt und gebügelt, in seidenen knappen Schuhen, hüpft er vergnügt den auf die Scene führenden Abhang herunter, und anstatt durch die Ansprache eines Fischers erst aus seinen tiefen Gedanken aufgeweckt zu werden, begrüßt er seine Cameraden schon vorher mit der freundlichsten Miene. Fast komisch wirkt nun allerdings die fernere Rede des Fischers: „O laß die finstern Sorgen, dein Gesang erfreue uns, begeistre uns zu großem Unternehmen". Masaniello entspricht dieser Aufforderung mit den Worten: „Wohlan! so sing' ich euch das bekannte Fischerlied, — doch faßt genau der Worte Deutung!" Es ist also keineswegs seine Absicht, den Fischern mit seinem Liede ein Vergnügen zu bereiten, er benutzt es vielmehr, um damit ihre Stimmung auf seinen Befreiungsplan zu erforschen. Die Beziehung

darauf muß also so deutlich, wie möglich, geschehen und er seine Umgebung scharf und eindringlich in's Auge fassen; ja, diese Beziehung muß gegen das Ende des Liedes so unzweifelhaft werden, daß sie für seine Kameraden, wenn auch keiner klar ausgesprochenen, doch einer deutlichen Einweihung in seinen Plan gleichkommt. Mit solchen versteckten Intriguen aber giebt sich unser berühmter Sänger nicht ab. Er ist er, und nicht der revolutionäre Fischer Masaniello. Deshalb auch stellt er sich, unbekümmert um alles unzufriedene Fischergesindel, dicht an die Rampe, um ohne alle tiefere Beziehung dem Publikum sein Liedchen vorzutragen, wohl wissend, daß er dann des gefälligen Beifalles dafür sicher sein kann. So geht es fort. Von einer Anlage, einer Entwicklung, einer Durchführung dieses in sich bestimmten Charakters ist nie und nirgends die Rede. In sich ohne allen Zusammenhang und ohne jegliches Bestreben, einen solchen zu erreichen, tritt der Künstler als solcher überall aus dem Rahmen des Ganzen heraus, um sich dem Publikum zu zeigen, und nicht, um einen Charakter darzustellen. Nichtsdestoweniger gilt er, weil er die physischen Mittel zu dieser Rolle mitbringt und wacker hineinschmettern kann, für einen ausgezeichneten Masaniello. Man kann sich denken, daß feiner angelegte und complizirtere Charaktere keinen besseren Repräsentanten in ihm finden. In ähnlicher Weise würden noch manche unsrer Gesanggrößen vor einer eingehenden Kritik etwas Weniges zusammenschrumpfen, wenn eine solche, materiellen Vorzügen gegenüber, gegenwärtig noch den geringsten Einfluß hätte, oder nicht bereits zu den seltenen Dingen gehörte.

Ueber das Darstellungsvermögen unsrer heutigen Sänger können wir vollends bald in's Reine kommen, — geht es doch schon aus der angedeuteten Art des Studiums hervor. Hat der Sänger, nach meiner früheren Erläuterung, sich nemlich von seiner Aufgabe recht durchdringen und durchglühen lassen und sich gewissermaßen also mit dem darzustellenden Charakter identificirt, dann wird er in hingebender Begeisterung, welche jedem Künstler innewohnen muß, der in seiner künstlerischen Thätigkeit auch von der Gunst des Augenblickes abhängt, im Wesentlichen das Richtige treffen, das Lückenhafte bei eigner strenger Ueberwachung corrigiren, die äußere Haltung bei verständiger und sorglicher Beachtung gewandt formiren, um so nach und nach eine in sich fertige und in allen Theilen harmonische Darstellung zu erreichen. Wo aber von Haus aus das

methodische gründliche Studium fehlt, und mit diesem der sichere Boden künstlerischen Bewußtseins, da dürfen wir freilich auch keine in sich gehaltene, zusammenhängende, noch weniger eine bedeutungsvolle Leistung erwarten. Der Darsteller wird unselbstständig immer der Spielball des Zufalls bleiben, nichts bestimmt und klar Durchdachtes verfolgend, unsicher hin und her tappen, und seine Bewegungen, Blicke, Mienen werden nicht der innern Nothwendigkeit entsprechen, sondern rein automatisch und äußerlich sein. Hieraus erklärt sich nun auf die natürlichste Weise, weshalb wir in der Oper so wenige gute Darsteller haben, selbst langjährige Mitglieder derselben oft kaum anständig auf der Bühne gehen und stehen können, und für die eigentliche Spieloper genügende Kräfte immer seltener werden.

Wohl weiß ich, daß man im Allgemeinen auf eine geist- und charaktervolle Darstellung in der Oper verzichtet, und wo sie gefunden wird, sie als ein ganz Apartes und Ungewöhnliches schätzt, ja wohl gar als ein Ungehöriges betrachtet. Man denkt eben, der Sänger sei nur da zum Singen, und nicht zum Spielen. Liegt in dieser Ansicht eine gänzliche Verkennung des musikalischen Drama's, so liegt darin nicht minder eine kränkende Herabwürdigung derjenigen, welchen die lebendige Gestaltung desselben anvertraut ist. Würde man doch über einen Schauspieler, der seine Rolle nur rezitiren und nicht auch darstellen könnte, unbedingt das Urtheil fällen, daß er für seinen Beruf nicht befähigt sei? Warum nun eine geringere Forderung an den Operisten stellen, da in der verschiedenartigen Kunstgattung dieser Unterschied durchaus nicht bedingt ist? Das Studium des Schauspielers, wie des dramatischen Sängers, trifft in dem Hauptzweck — charaktervolle Darstellung — zusammen; Jener wirkt durch das Mittel der Rede, Dieser durch den Gesang, und Beides hat sich zur idealen Wahrheit zu erheben, ohne welche Eigenschaft das Eine wie das Andere werthlos ist. Die Erreichung dieses Zweckes aber muß dem Sänger um Vieles leichter werden, als dem Schauspieler, — wird er doch durch die musikalische Belebung auf eine nachdrückliche Weise gehoben, angeregt und unterstützt, während dieser einzig und allein auf seine eigene Kraft angewiesen ist. Der Grund, weshalb das Publikum vom Schauspieler bei weitem mehr in der Darstellung verlangt, kann nur darin zu suchen sein, weil der Gesang als solcher die Sinne schon schmeichelnd umfängt, und man die Nothwendigkeit der tieferen

Wahrheit desselben daher nicht empfindlich mehr vermißt. Der Mangel dieser dramatischen Wahrheit kann aber durch den natürlichen Vorzug des Gesanges keineswegs beschönigt werden, der Sänger verzichtet vielmehr mit ihm auf jede tiefgreifende nachhaltige Wirkung und ist unter allen Umständen nicht das, was er sein soll.

Ein Aehnliches gilt vom Dialog! Wird es doch fast wie ein halbes Wunder gepriesen, wenn ein Opernsänger im Stande ist, einen verständigen Dialog zu sprechen. Die überaus bescheidenen Ansprüche aber, welche man an Sänger in dieser Beziehung stellt, sind geradezu lächerlich. Glaubt man denn, daß ein Sänger befähigt sei, deklamatorisch zu singen, ohne verständig reden zu können? Freilich giebt zunächst der Componist die sprachrichtige Accentuation und der Sänger wird gleichsam von diesem an der Hand geleitet, aber ohne schöpferische Reproduction wird dennoch der musikalische Ausdruck todt und farblos bleiben, und wer beispielsweise eine und dieselbe Partie von der Schröder-Devrient oder der Wagner, und dagegen von einer unbedeutenden Sängerin gehört hat, wird wissen, welche Macht in dieser Beziehung dem Sänger gegeben ist. Zudem giebt es nicht wenige Opern, vorzugsweise italienische, in denen die musikalische Behandlung wenig oder gar nicht dem Worte angepaßt ist, andere, wo in einzelnen melodischen Wendungen dasselbe unberücksichtigt bleibt. In solchen Fällen nun liegt es dem Sänger ob, durch seinen deklamatorischen Vortrag diesen Fehler zu verbessern und die Musik dennoch zur möglichst entsprechenden dramatischen Wahrheit zu erheben. Im Rezitativ vollends ist die rhetorische Kunst des Sängers unerläßlich, und kann es einzig und allein durch diese eine künstlerische Bedeutung gewinnen. Daher verstehen es auch so Wenige, sich damit nur nothdürftig abzufinden. Zum Ueberfluß will ich noch erwähnen, daß die verschiedenartigsten Gesangstyle erst durch die rhetorische Behandlung zu ihrer vollen Geltung kommen können, und wer darin nicht Meister ist, wird die Matthäuspassion und eine französische Spieloper in gleicher Weise ableiern, um keiner von beiden zu ihrem Rechte zu verhelfen. Wer also nicht sinnvoll sprechen kann, vermag noch weniger sinnvoll zu singen, und ohne diese Eigenschaft taugt er selbstverständlich nicht für das musikalische Drama. Zudem begreife ich nicht, wie man Etwas auf der Bühne in schwächlicher Nachgiebigkeit toleriren kann, was uns doch im gewöhnlichen Leben anstößig erscheint. Verlan-

gen wir von einem jeden gebildeten Menschen, daß er seine Muttersprache correct, rein und verständlich spreche, wie viel mehr von einem Sänger, dessen erste Pflicht und dessen eifrigstes Bestreben es sein muß, sie sich in möglichster Vollendung anzueignen. Nirgends aber ist eine tadellose Reinheit der Aussprache so unbedingt nothwendig, als im Gesange, wie ich schon früher ausführlicher erörtert habe. Lassen dramatische Sänger von den angeführten Eigenschaften welche vermissen, so sind sie gegen den gerechten Vorwurf der Talentlosigkeit oder des mangelnden Kunsttriebes nicht zu schützen.

Hiermit wären nun die erheblichsten Uebelstände genannt, an welchen unsre heimathliche Gesangcultur so empfindlich leidet. Vielleicht hat es Manchen überrascht, in derselben so defecte Zustände geschildert zu finden; vielleicht auch beschuldigt mich Mancher in ihrer Darstellung der Uebertreibung. Ist man doch im Allgemeinen mit den Ansprüchen an Bühnensänger so weit heruntergestiegen, daß man sich leicht befriedigt fühlt, und es für eine müßige Phantasterei halten mag, mehr zu verlangen. Sollen diese Blätter aber ihren Zweck, eine verwahrloste Kunst wieder zum Bewußtsein ihrer Vertreter zu führen, nur annähernd erfüllen, so durfte ich mich bei der Besprechung derselben auf keinen andern Standpunkt dabei stellen, als ihn die Würde der Kunst bedingt; also auf einen Standpunkt, wo vor der Wahrheit der tiefinnersten Ueberzeugung alle kleinlichen Rücksichten und schwächlichen Beschönigungen zu verschwinden haben. Ich mußte die Dinge zeigen, wie sie sein *sollten*, und wie sie *sind*, damit aus dem Vergleiche sich die Wahrnehmung ergebe, wie weit unsre heutigen Sänger hinter der normalen Idee eines wahrhaften Künstlers zurückbleiben. Lieblos war meine Schilderung nicht, noch mit zu grellen Farben colorirt, im Gegentheil! ich bin schonend über manches Schlimmere hinweggegangen und habe viele Erfahrungen verschlossen gehalten, um nicht den Verdacht zu wecken, als ob ich meine Feder mit ätzender Animosität tränke. Gehöre ich doch selbst — wenn auch nicht mehr in praktischer Thätigkeit — so doch mit meinem Sinnen, Fühlen und Wirken noch ungeschwächt der schönen Kunst an, und was ich über ihren gegenwärtigen Zustand gesagt, das berührt mich schmerzlicher, als es mir einzugestehen schicklicherweise hier sich geziemt. Aber alle Liebe und Begeisterung, welche ich noch immer der Kunst entgegenbringe, können mich nicht verhindern, die wunden Stellen derselben mit scharfem Nachdruck anzufassen, und zwar ohne Glaçeehandschuhe; vielmehr sind

es gerade diese Gefühle, die mir eine rückhaltslose Offenheit, soweit sie dienlich, als heilige Pflicht vorschreiben. Ich habe es für nöthig gehalten, hier ein- für allemal den Impuls meiner begonnenen schriftstellerischen Thätigkeit darzulegen; dies Geständniß mag zugleich als Abwehr dienen, wenn verletzte Eitelkeit, schmerzlich berührte Empfindlichkeit, Arroganz u. s. w. es versuchen sollten, mir unlautere Motive unterzuschieben. Etwaige Berichtigungen, Aufklärungen und Bemerkungen jeglicher Art, wodurch das allgemeine Interesse der Gesangkunst gefördert, oder in einzelnen Dingen das Verständniß derselben gelichtet werden kann, sollen ebenso gewissenhaft als dankbar von mir benutzt werden. Giebt es doch noch so Vieles auf diesem Felde, was zu corrigiren, klar zu machen, festzustellen ist, daß dazu die Kraft eines Einzelnen nimmer ausreicht, vielmehr erst durch die Betheiligung Vieler und deren redlichen Austausch ihrer Ideen und Ansichten erreicht werden kann.

Wenn ich die Blößen der Sänger so unverhohlen aufgedeckt habe, darf ich ihnen auch die Genugthuung nicht versagen, noch einige Verhältnisse hervorzuheben, welche zu ihrer Entschuldigung dienen. Dazu gehört vor allen Dingen die höchst mangelhafte Leitung, welche unsern Bühnen zu Theil wird, — freilich mögen nicht viele Funktionen so schwieriger Art sein, wie diese, es müssen sich dazu nothwendig tiefes Kunstverständniß, fein gebildeter Geschmack, Festigkeit und Ehrenhaftigkeit des Charakters, strenge Gerechtigkeitsliebe, Consequenz, Energie und Leutseligkeit zusammenfinden, um den wahren Interessen der Kunst, den Mitgliedern vom Ersten bis zum Letzten, dem Publikum, der Zeit und ihrer Richtung in gleicher Weise gerecht zu werden. Solche Anforderungen in allen Theilen zu erfüllen, sind nun freilich nicht viele unsrer Theater-Intendanten und Direktoren geeignet, denn bekanntlich werden bei Besetzung dieser Stellen nicht immer die dazu nöthigen Fähigkeiten berücksichtigt. Wir brauchen die Wirksamkeit der Bühnenvorstände zu diesem Ende keineswegs im ganzen Umfange zu prüfen, es genügt, sie nur insoweit zu controliren, als die Mitglieder der Oper direct davon betroffen werden. Und hier ist zuerst als höchst nachtheilig die gänzlich verschiedene Behandlungsweise hervorzuheben, welche Direktoren gegen ihre Bühnenmitglieder zu beobachten pflegen. So streng, rücksichtslos und oft hart sie nämlich gegen untergeordnete Fächer und Fähigkeiten sein können, so schwach, nachgiebig und inconsequent ist ihr Benehmen höherstehenden Künstlern gegenüber, und ist diese

charakterlose Parteilichkeit die Quelle von vielen schlimmen Wirkungen. Freilich soll der befähigte Künstler besser gestellt sein, als der minder begabte, ist doch auch sein Nutzen für das ganze Institut ein höherer; aber seine Begünstigungen müssen sich auf bessere Besoldung, würdige Beschäftigung, Urlaub, Pension, und sonstige äußere Vortheile beschränken, im Uebrigen aber nirgends die Interessen der Kunst, das Pflichtgefühl Anderer, die nöthige Disciplin und den esprit de corps verletzen, denn in diesen Dingen muß dem Direktor sein vorzüglichstes Mitglied nicht höher stehen, als sein geringstes, und ein gleiches Gesetz über Alle herrschen, ein gleiches Recht Allen theilhaftig werden. In jedem Geschäfte, wo verschiedenartige Kräfte zusammen zu wirken haben, um einen bestimmten Erfolg zu erzielen, muß vor allen Dingen ein Wille, ein Gebot Alle leiten und Jeder an seiner Stelle das ohne Widerrede thun, wozu er von dem leitenden Prinzip bestimmt ist. Der commandirende General verlangt in der Ausführung seines strategischen Planes von den höheren Offizieren nicht minder den pünktlichsten Gehorsam, die gewissenhafteste Befolgung seiner Befehle, als von den maschinenartigen Soldaten, denn innerhalb dieses Gehorsams muß Offizier und Gemeiner noch von einer höheren Idee geleitet werden, soll ihre Pflichterfüllung anders eine freudige und erfolgreiche sein.

Im rein geschäftlichen Theile nun ist es bei der Bühne nicht um ein Haar breit anders. Auch hier muß ein gleiches Pflichtgefühl Alle beseelen, auch hier muß Jeder unbedingt und willig das ausführen, was er mit Berücksichtigung seiner Fähigkeiten zum Gelingen des Ganzen zu thun angewiesen ist. Die wenigen hervorragenden Kunstgrößen können doch allein keine Opern aufführen, auch die kleineren Kräfte sind in ihrer Weise dazu so nöthig, wie sie, und wenn im Clavier einige Saiten zerrissen oder verstimmt sind, dann giebt es immer, wenn auch im Uebrigen noch so fertig gespielt wird, eine mangelhafte Musik. Eine solche Anschauung, ein solches Prinzip ist unsern Theater-Direktoren meistens fremd. Ihre dictirten Gesetze haben nur für die kleineren Geister bindende Kraft, die Opernhelden und Göttinnen stehen außerhalb derselben. Aber abgesehen davon, daß bei den Ersteren die Freudigkeit ihres Wirkens dadurch vernichtet und der hebende Gemeingeist bei Allen unterdrückt wird, diese schwache Nachgiebigkeit und unzeitige Rücksicht hat auch noch andere Uebel in ihrem Gefolge. Sie verleitet besonders die Matadore nur zu bald zu jener Eitelkeit, die sie sich

überschätzen und für unentbehrlich halten läßt. Diesem Dünkel entspringen dann auch alle jene Prätensionen, welche eine so überaus nachtheilige Wirkung auf das Ganze ausüben; Alles soll nach ihrem Kopfe gehen, ihren persönlichen Interessen gehorchen, der ganze Geschäftsgang sich ihrer Willkür, ihrer Laune unterordnen. Die übrigen Mitglieder müssen sich dazu hergeben, ihren virtuosen Leistungen zur Folie zu dienen; kein Kunstgesetz, kein Billigkeitsgefühl gegen ihre Collegen gilt ihnen etwas; verzogen und verhätschelt, gleichen sie eigensinnigen Kindern, die störrisch und widerspenstig werden, sobald man nicht allen ihren Ansprüchen willig Folge leistet. Wenn nun solche Mitglieder auch, sobald sie ihr cheval de bataille reiten, das Theater und die Kasse füllen, — ein Umstand, der gerade die kurzsichtigen Direktoren zu ihrer Schwäche gegen sie verleitet, — so ist doch der Nachtheil, den das ganze Opernwesen in seinen wichtigsten und edelsten Theilen und in seinem innern Getriebe durch sie erleidet, so überwiegend, daß nur künstlerisch ungebildete Direktoren denselben übersehen können. Zudem unterliegt es gar keiner Frage, daß ein in sich treffliches Ensemble, in dem, je nach der Aufgabe, gleichbedeutende Kräfte harmonisch zusammenwirken, der Bühne, wie der Kunst, zu größerem Vortheile gereicht, als einzelne hellglänzende Sterne, die Alles neben sich verdunkeln und jede Gleichmäßigkeit aufheben.

Eines Mangels bei größeren Bühnen muß ich noch gedenken, für dessen Abstellung den Direktoren ebenfalls jede Einsicht zu fehlen scheint und welcher der allgemeinen ungenügenden Gesangsfähigkeit zu nicht geringer Entschuldigung dient. Ich meine den Mangel eines bei den Bühnen angestellten dramatischen Gesanglehrers. Die wesentlichen Vortheile, welche durch einen solchen der Oper erwachsen würden, sind so augenscheinlich, daß es in der That unbegreiflich ist, wie die Leiter der Bühnen darauf verzichten können. Denn eine jede dieser Bühnen würde dadurch nicht allein zu einer Pflanzschule für junge Operisten erhoben, — was bei der ungenügenden Gesangkenntniß der Musikdirektoren von doppelter Wichtigkeit sein müßte, — der Einfluß des Gesanglehrers auf die wirklichen Opernmitglieder und die Verminderung ihrer üblen Angewöhnungen, sowie sein Bestreben zur Herstellung einer gleichmäßigeren Singmethode, würde nicht minder auf alle Darstellungen von den wohlthätigsten und bildendsten Folgen sein. Der Kostenpunkt kann der Anstellung eines solchen Gesanglehrers nicht wohl im Wege sein;

wird doch häufig bei Hofbühnen für nutzlosen Tröbel auf eine so unverständige Weise das Geld vergeudet, daß es eine unweise Sparsamkeit sein würde, bei wirklich nützlichen Dingen zu knausern. Der Grund davon ist vielmehr in dem gänzlichen Mangel an Einsicht und in der Prinziplosigkeit zu suchen, den die Direktoren in Opernangelegenheiten an den Tag legen. Sie erkennen die Uebel nicht, welche die Oper beeinträchtigen; ist ihnen der Besitz einiger Gesangsnotabilitäten für schweres Geld gelungen, so glauben sie, äußerst zufrieden mit sich, das Höchste dafür geleistet zu haben, — und doch liegen in ihrer Hand noch manche wirksamen Mittel, nm in edlerer, eingreifender und nachhaltiger Weise für die Hebung und zeitgemäße Vervollkommnung der Oper Sorge zu tragen.

Noch habe ich zwei mächtige Gewalten zu nennen, welche ebenfalls nicht wenig dazu beitragen, die Sänger in ihrem unkünstlerischen Treiben zu unterstützen und all ihren Unarten Vorschub zu leisten: das Publikum und die Kritik!

Zwischen diesen Gewalten und der Sängerschaft besteht nämlich eine eigenthümliche Wechselwirkung. Haben es sich die Sänger angelegen sein lassen, Publikum und Kritik herunterzuziehen und zu verderben, so vergelten Diese Jenen nun mit ähnlicher Gunst. Ich will mich deutlicher erklären. Zuerst im Betreff des Publikums. Es ist klar, daß die künstlerische Bildung des Publikums, seine Empfänglichkeit und seine Geschmacksrichtung im Allgemeinen, von den Künstlern ausgehen muß. Was diese bieten, das nimmt es gläubig und willig hin, und selbst, wenn sein Sinn sich anfänglich dagegen sträubt, wird es doch nie fest und selbstständig genug sein, um nicht allmählich dem Einfluß der Gewöhnung zu unterliegen. Sobald nun die Künstler in edelster Gesinnung und rechter Weise stets nur dem Besten nachstreben und ihren höchsten Triumph darin finden, durch wahrhaft gediegene und kunstgerechte Leistungen sich Anerkennung zu erringen, dann wird sich Sinn und Geschmack des Publikums zu gleicher Zeit mit erheben und veredeln und sich dem Platten und Ordinären entfremden. Aber die entgegengesetzte Richtung ruft auch eine entgegengesetzte Wirkung hervor, und nur um so schneller, sicherer und gründlicher, weil sich die natürliche Neigung des Publikums immer mehr dem Flachen, als dem Edlen, zuwenden wird. Wenn es die Sänger nun schon seit lange verschmäht haben, einer kunstgemäßen Methode nachzustreben und in der genügenden Lösung höchster Aufgaben ihren Ruhm zu setzen, vielmehr durch unschöne

Manieren, durch materielle Stimmgewalt, durch äußerliche Effecthascherei und sonstige unkünstlerische Ungezogenheiten zu glänzen, zu verblüffen suchen, dann rächt sich das Publikum auch dadurch, daß es nun gebieterisch solche Dinge begehrt. Weil aber diese in sich keine wahrhafte Befriedigung gewähren können, so verlangt es obendrein noch eine stete Steigerung derselben. Hat der Sänger beispielsweise das Publikum durch ungewöhnliche Kraftäußerungen zum Beifall animirt und gewöhnt, dann darf er auch von dieser gefährlichen Procedur nicht wieder ablenken, denn in diesem Falle würde auch sicherlich der laute Beifall ausbleiben. Derjenige aber, welcher durch rein äußerliche Mittel und Effecte zu wirken trachtet, dem sind auch die lauten, eclatanten Beweise des Wohlgefallens daran das einzige und höchste Ziel seines Begehrens; er wird sich demnach, will er sich diese erhalten, zu immer größeren Anstrengungen gezwungen sehen, und endlich seinen Zweck nur noch erreichen, wenn er seine Lunge stückweise in's Parterre schreit. Die Sucht nach Effect kennt eben kein künstlerisches Maß, keine Schönheitsgrenze, sie kann vielmehr nur in fortschreitender Steigerung, welche nach und nach in fratzenhafte Uebertreibung ausartet, ihr Ziel verfolgen. Zählt nun eine Bühne nur einige solcher Kraftbelden, welche das Publikum durch rohe Effecte verwöhnen, so wird es den noch übrigen Sängern kaum möglich sein, sich dieser Schreimanier zu enthalten, wollen sie nicht zugleich auf Gunst und Beifall des Publikums verzichten. Und dies eben ist der furchtbare Fluch der Wiedervergeltung, womit das Publikum an den Verirrungen der Sänger in Sinn und Geschmack Rache nimmt. — Mit welcher fabelhaften Schnelligkeit sich aber gerade die allerhäßlichsten Auswüchse künstlerischen Ungeschmacks verbreiten, das lehrt die Erfahrung; kein Saame ist so üppig und keiner findet einen so fruchtbaren Boden, um, gleich Unkraut, das Edle in kurzer Zeit zu überwuchern, als sie!

Eine ähnliche Wechselwirkung besteht zwischen den Sängern und der Kritik. So lange die Ersteren von einem wahrhaften Kunstgefühl beseelt waren und redlich und mit allen Kräften ihrer Vervollkommnung lebten, konnte ihnen eine offene, wahrheitliebende, wenn auch strenge Kritik nur erwünscht sein; das Lob diente ihnen zum erfreulichen Lohn, und der Tadel zum geschärften Sporn, ihre Fehler zu verbessern. Eine solche eingehende und belehrende Kritik war fachkundigen und gesinnungstüchtigen Männern anvertraut,

welche fern von der Bühne und ihren Mitgliedern, ja, nicht selten unter dem Schutze der Anonymität, die Sache, ohne alle Rücksicht auf die Personen, anständig und wohlwollend beleuchteten. Seit jedoch der Sinn der Künstler eine andere Richtung nahm und alle jene Uebel und unlöblichen Eigenschaften sich geltend machten, von denen ich schon gesprochen habe, da trat auch an die Stelle der Strebsamkeit und der künstlerischen Bescheidenheit jene maßlose Eitelkeit, welche nur noch in der übertriebensten Bewunderung, in der abgeschmacktesten Idolatrie enthusiastischer Einfaltspinsel ein Genüge fand. Wenn aber das edle Selbstbewußtsein des Künstlers eine moralische Kraft ist, die ihn gegen ungerechte und gehässige Beurtheilungen schützt, so ist die Eitelkeit dagegen einer Wunde gleich, deren leiseste Berührung empfindlich schmerzt. Darum konnten auch die eitlen Sänger bald nicht mehr den geringsten Tadel vertragen und die ehrliche Kritik wurde auf directe und indirecte Weise von ihnen auf das Gehässigste verfolgt, so daß sich die anständigen Leute mehr und mehr davon zurückzogen.

Damit hatten sich die Bühnenmitglieder selbst die Ruthe gebunden, denn nun bemächtigten sich sehr unlautere Gesellen des kritischen Dreifußes, um die Eitelkeit derselben auf die unverschämteste Weise auszubeuten. Ueberall entstanden jene theatralischen Winkelblätter, verbunden mit sogenannten Theateragenturen, in denen das Lob käuflich ist, um die Künstler zu brandschatzen, und, daß man es sagen muß, sie machen brillante Geschäfte. Es ist kaum glaublich, wie weit selbst tüchtige, hervorragende Künstler sich herabwürdigten, um diese kritische Industrie in ihren Sold zu nehmen, und wie sie sich alles edlen Stolzes entkleideten, um sich derselben in die Hand zu geben. Freilich, wer den kritischen Buschkleppern nicht contribuirt, ist ihrer Rache verfallen; sie suchen nicht allein seine künstlerische Ehre zu vernichten, auch seine bürgerliche Ehre ist vor ihrer frechen Anzapfung nicht sicher. So hat denn allerdings die Eitelkeit der Künstler eine Plage heraufbeschworen, die, wie keine andere, dazu beigetragen hat, sie selbst zu demoralisiren. Auch die Claque-Institute in größeren Städten, welche nach festgesetzten Preisen Hervorrufe, Kränzewerfen und sonstige Ehrenbezeugungen besorgen, sind eine Folge eigener Herabwürdigung der Künstler. Es ist nicht nöthig, diese höchst unerquicklichen Verhältnisse noch mehr zu lüften, das Angeführte genügt vollständig, um meine Meinung zu bestätigen: daß, nachdem durch die Schuld der

Künstler die ehrliche und anständige Kritik nach und nach zum Schweigen gebracht war, die nachfolgende unehrliche und feile ihnen in eben demselben Grade zur Plage, als zum Verderbniß, wurde. Daß es noch Kritiker giebt, die nicht in jene Kategorie gehören, sondern in unbestochener Ueberzeugung künstlerische Leistungen besprechen, muß ihnen zur Ehre und zur Steuer der Wahrheit hervorgehoben werden; aber sie erndten auch nicht häufig einen freundlichen Dank für ihre Wahrhaftigkeit, wohl aber öfter unangenehme Verdrießlichkeiten. Doch wie wenig selbst diese bessere Kritik, und besonders in Opernleistungen, noch ihrem eigentlichen Zweck entspricht, darf ich ebensowenig unerwähnt lassen. Dieser kann und soll doch kein anderer sein, als eingehend Lob und Tadel zur Belehrung des Künstlers und zum bessern Verständniß des Publikums zu begründen. Dazu gehört nun freilich eine ganz intime Sachkenntniß, eine reiche Erfahrung, ein feingebildeter Geschmack, kurz eine Vereinigung von Eigenschaften, die alle in dem Boden gereifter und sichergehender Erkenntniß wurzeln müssen. Wie wenig unsre heutige Kritik nun dieser Anforderung genügt, wird Jedem bekannt sein, der sich überhaupt darum bekümmert. In den meisten Fällen beschränkt sie sich auf allgemeine Relationen und auf in weite Begriffe gefaßtes Lob oder Tadel, ohne jene specielle Erörterung, wodurch sie einzig und allein einen wirklichen Nutzen schaffen könnte. Die Künstler aber nehmen sie nicht mehr zur Hand, um darin ein getreues Spiegelbild ihrer Leistungen zu finden, das ihnen zur Belehrung und Weiterbildung dienen könnte, sondern um sich an dem ihnen gespendeten Lobqualm opiumartig zu berauschen, dessen Ursprung ihnen häufig nur allzubekannt ist. Wenn sich politische und belletristische Zeitungen nun auf derartige Referate beschränken, finde ich das ganz begreiflich; diese sind durch die Nothwendigkeit, au courant zu bleiben, auf die Resultate in gedrängter Fassung hingewiesen, aber in den vielen Organen, welche ausschließlich den Interessen der Kunst gewidmet sind und hauptsächlich durch die Künstler existiren, sollte denn doch nothwendig die Kritik in zweckentsprechender Weise gehandhabt werden.

Schließlich habe ich noch einen für die allgemeine Gesangcultur hochwichtigen Gegenstand einer sorgfältigeren Prüfung zu unterziehen, nämlich: die Gesanglehre. Die tiefeingreifende Wichtigkeit der Gesanglehre übersteigt bei weitem die darüber verbreitete Einsicht, denn im andern Falle würde man derselben mehr

Sorgfalt zuwenden und in der Wahl des Gesanglehrers prüfender zu Werke gehen, als es durchgehends geschieht. Und doch ist er für die Pflege und Weiterbildung der Gesangkunst von der höchsten Bedeutung, denn nur er ist der Vermittler zwischen ihr und denen, welche sie ausüben wollen. Seine Kenntnisse und Fähigkeiten müssen daher auch vielfältiger Art sein. Er soll zunächst seine Kunst in ihrem ganzen Umfange erkannt und sowohl ihre bereits durchlaufenen Stadien, als ihren gegenwärtigen Zustand und ihr Ziel, klar begriffen haben, auch mit dieser Kenntniß die eigene Geschicklichkeit verbinden. Mit reichem Wissen und vielfältigen Erfahrungen ausgestattet, muß die Kunst des Lehrens ihm zu eigen sein, damit er für jede Individualität seiner Schüler die rechte und passende Art der Unterweisung finde und das oft tief versteckte Talent des Schülers zu entdecken und zu fördern, die mangelnde Lust zu wecken, seinen Sinn dem Besseren zuzuwenden wisse; noch muß er seinen Beruf nicht um des äußeren Vortheiles, nein, auch der Kunst willen, üben, lehrend lernen, unermüdlich und geduldig sein. Außer diesen allgemeinen Eigenschaften, welche er mit jedem Musiklehrer theilt, muß er noch besonders in die geheimen Mysterien der Gesangkunst eingedrungen und ihm kein Mittel unbekannt sein, die Natur der verschiedenen Stimmen und ihre seltsamen Abnormitäten zu erkennen, um ihre möglichste Herausbildung zu fördern. Denn hierin gerade beruht die große Schwierigkeit der Gesanglehre, daß sie nicht, wie in andern Musikgattungen, eine in sich geschlossene Methode anwenden kann, vielmehr diese immer nach der besonderen Eigenthümlichkeit der zu behandelnden Stimmen einzurichten hat. Und da, außer den möglichst normalen Stimmen, deren es vielleicht fünf unter hundert giebt, alle übrigen, wenn auch nur in geringen Nuancen, anders modificirt sind, so setzt die richtige, sicher treffende Erkenntniß dieser vielfach verschiedenen Arten nicht allein ein überaus zartes Fühlhorn voraus, auch die Mittel, diese Abnormitäten auf eine natürliche und zweckmäßige Weise auszugleichen, verlangen ebensoviel Vorsicht, als Erfahrung. Welche Eigenschaften ein Gesanglehrer sonst noch besitzen muß, das werden wir im weitern Verlauf dieser Untersuchung erfahren.

Zunächst habe ich hierbei auf ein Allgemeines hinzuweisen. Wenn nämlich die Pflege und Weiterbildung der Gesangkunst der Lehre obliegt, und die Gesangkunst den gerechten Anforderungen, welche man, in Hinsicht auf die allgemeine Musik-

cultur, an dieselbe zu stellen berechtigt ist, in keiner Weise entspricht, so liegt der Verdacht allerdings nahe, daß auch in der Lehre wesentliche Mängel vorhanden sein müssen. Hiervon wollen wir die Ueberzeugung zu gewinnen suchen.

Im Allgemeinen lassen sich die deutschen Gesanglehrer in zwei Gruppen eintheilen: in solche, welche die Gesangmethode nur aus Gesangschulen kennen, und solche, welche den Gesang selbst practisch geübt haben. Nach meiner Einsicht und Erfahrung muß ich meine Meinung unumwunden dahin aussprechen: daß ich es geradezu für eine Unmöglichkeit erachte, aus Gesangschulen sich eine practische Unterrichtsmethode anzueignen, ebensowenig wie man aus einer englischen Grammatik die richtige Aussprache erlernen kann. Auf Grund dieser meiner Ueberzeugung protestire ich auch feierlichst, sowohl im Namen der Kunst, als auch der Gesundheit, gegen jeden Gesangunterricht, der sich nicht auf eigene practische Ausübung und Erfahrung stützt. Ich erkenne darin eine Gewissenlosigkeit, wenn immerhin sonst tüchtige Musiker sich aus Mangel an Verständniß und Einsicht, oder des leidigen Vortheiles wegen, einer Beschäftigung unterziehen, welche außer der Sphäre ihres Wirkens und Könnens liegt, weil das glücklichste Resultat ihrer Lehre darin besteht, daß sie die Gesundheit und Stimme des Schülers nicht ruiniren. Methodisch singen lernen wird Niemand von ihnen, als wer, in Folge glücklicher Naturanlagen und Fähigkeiten, dazu überhaupt des Lehrers kaum bedarf.

Betrachten wir die Sache etwas eingehender und untersuchen wir zunächst, was überhaupt aus Gesangschulen zu erlernen ist. Ich darf hierbei gleich nicht unerwähnt lassen, daß diese nicht selten, und zwar in den allerwichtigsten Elementen, voneinander abweichend sind. Die eine lehrt: eine Sopranstimme habe drei Register, die andere spricht ihr fünfe zu, und die dritte will von allen Registern nichts wissen. Der eine Gesanglehrer sucht die Wiederbelebung der Singkunst nur in der Rückkehr zur traditionellen Lehre der alten Italiener, der andere nennt diese naturalistische Ignoranten. Hier tritt ein Physiologe, der sein System der Tonbildung auf Untersuchungen an einem todten Kehlkopf basirt, mit der Behauptung auf, aus jeder Stimme drei Octaven herausbilden zu können, dort kommt ein Zweiter, welcher den Ersten dementirt und den Umfang zu fünf Octaven erweitert hat, u. s. w., u. s. w. Doch nehmen wir an, der Lehrbegierige habe wirklich eine verständige

und verständliche Schule, um seine Weisheit daraus zu schöpfen, und sehen dann, wie weit ihm diese zu seinen Zwecken dienen mag. Das Erste, wovon er sich zu unterrichten hat, ist die Classificirung der verschiedenen Stimmen und ihre Registereintheilung. Da heißt es denn: die Baßstimme reicht von diesem bis zu jenem Tone, der Bariton, der Tenor so weit, und die Register befinden sich hier, da, und dort. Aber diese Bestimmungen gelten natürlich nur für normale Stimmen, und unglücklicherweise giebt es deren nur sehr wenige, dagegen sehr viele, welche diesen angegebenen Verhältnissen durchaus nicht entsprechen. Was nun mit all' diesen Anomalien anfangen? Läßt der Lehrer solche Schüler nach den Regeln der Gesangschule ihre Stimmen ausdehnen und ihre Register eintheilen, und sie überschreiten darin nur einen Ton die gegebenen Verhältnisse ihrer eigenen Stimme, oder läßt er, selbst unsicher, dem Schüler nach seinem Willen völlige Freiheit, dann darf er in beiden Fällen gewärtig sein, anstatt einer gleichmäßigen Scala eine zerbrochene zu erzielen; denn durch Nichts, — und ich spreche hier eine unerschütterliche Ueberzeugung aus, — werden so viele Stimmen auf's Gründlichste ruinirt, als durch die Verkennung des natürlichen Umfangs der Stimme und ihrer Register. Ich darf wohl nicht befürchten, dahin mißverstanden zu werden, als ob ich jede Ausdehnung der Stimme hinsichtlich des Umfangs überhaupt für unzulässig hielte; im Gegentheil! Man mag derselben, nach beiden Seiten hin, abgewinnen soviel als immer möglich, sobald nur jede Anstrengung, jeder Zwang dabei vermieden wird. Aber dieses eben geschieht nicht! Es würde mich für jetzt von meinem Zwecke zu sehr entfernen, die naturgemäße Behandlung der Stimme hier specieller darzulegen, ich behalte mir daher diesen wichtigen Gegenstand bis zu anderer Gelegenheit vor.

Hinsichtlich der Grenzen der Register aber darf keine Zweideutigkeit obwalten; diese müssen unter allen Umständen auf's Strengste innegehalten werden. Es darf, beispielsweise, eine Sängerin ihr eigentliches Brustregister nur um einen, ja um einen halben Ton gewaltsam höher hinauftreiben wollen, als es die natürliche Begrenzung gestattet, so verhindert sie nicht nur dadurch jede Ausgleichung ihrer Scala, die Stimme selbst wird dadurch auf das Empfindlichste afficirt und mit dem Schwinden der ersten jugendlichen Kraft einer gänzlichen Zerstörung anheimfallen. Die Schulregeln genügen also schon bei der ersten fundamentalen Behandlung

der Stimmen nicht, und wenn dem Lehrer bei den vielen wunderbaren Abarten, welche die Natur darin bildet, nicht weitere Erfahrungen zur Seite stehen, wenn er nicht andere Mittel kennt, die Mängel derselben auszugleichen, dann dürfte ihm die methodische Ausbildung solcher Stimmen nicht oft gelingen; ja er würde nicht selten im Zweifel sein, zu welcher Gattung dieselben gehören und nach welcher Seite hin sie bildungsfähig sind; denn, ich wiederhole es, die Natur schafft darin die seltsamsten Variationen, und es ist kaum zuviel gesagt, wenn ich behaupte, daß außer den gänzlich normalen Stimmen nicht zwei in ganz ähnlicher Weise zu behandeln sind, und eine Vorsicht, Zartheit und Geduld dabei beobachtet werden muß, wie sie bei der Lehre anderer Musikgattungen weder gekannt, noch nöthig ist. Das menschliche Stimmorgan ist, besonders in seiner ersten Entwicklung, so überaus empfindlich, daß eine jede Verkennung seiner Eigenthümlichkeit und die geringste Anstrengung desselben nachtheilig, oft zerstörend, darauf einwirkt. Und doch lassen häufig jene Gesanglehrer, welche ihre Kunst nur den Schulen zu danken haben, ihre Schüler so ohne alle Schonung und Mäßigung singen, daß diese nicht nur Hals- und Brustschmerzen davontragen, sondern selbst ohnmächtig dabei niedersinken; und da dies natürlich nicht ohne Nachtheil für die Gesundheit geschehen kann, so ist hier der Punkt, in welchem der Lehrer als gewissenlos bezeichnet werden muß. Indessen mögen sich nicht Wenige mit Gesangunterricht beschäftigen, die es selbst nicht einmal der Mühe werth hielten, sich vermittelst einer Schule mit den allgemeinen Begriffen ihrer Function vertraut zu machen, und folglich gänzlich principlos ihre Schüler verarbeiten. Wohl weiß ich, daß es auch in andern Musikzweigen Lehrer zur Genüge giebt, welche gleich wenig befähigt sind, Schülern etwas Reelles beizubringen, aber diese rauben doch nur Zeit, Geld, und ertödten des Schülers Lust, während der unerfahrene Gesangunterricht häufig noch viel schlimmere Folgen nach sich zieht.

Das Nächste, was der Lehrer kennen muß, ist die eigentliche Tonbildung. Hierüber findet er nun allerdings in den Singschulen eine ausführliche Theorie und die genaue Erklärung, auf welche Weise der Ton erzeugt wird. Von wesentlichem Nutzen kann ihm aber diese nicht sein, da es weniger darauf ankommt, nach welchen physikalischen Gesetzen der Ton überhaupt entsteht, als vielmehr darauf, wie der Schüler einen solchen zu Gehör zu bringen

hat. Aber auch dafür ist ihm die nöthige Anweisung gegeben; er findet genau und deutlich erklärt, welche Körperhaltung der Schüler beim Singen beobachten und auf welche Weise er den Mund öffnen muß. Ich will nur das Letzte, als das Wichtigste, hier anführen. Darüber heißt es: „Nur bei einer elliptischen Mundstellung ist „der schöne Ton zu erlernen", und ferner: „daß dieser auf dem „Vocal a am leichtesten gebildet wird und der Mund dabei etwa „anderthalb Zoll weit geöffnet werden muß". Das prägt sich nun der Lehrer fest und sicher ein; auch ist er im Stande, seine eigene Mundstellung genau der Regel nach zu formiren, um dem Schüler damit ein sichtliches Beispiel zu geben. Nichtsdestoweniger bereitet ihm auch diese Theorie die allerpeinlichsten Verlegenheiten. Denn wie sehr der Schüler sich auch bemühe, die Mundstellung des Lehrers auf das Genaueste nachzubilden und den Mund soweit aufzusperren, als dieser es verlangt, es will dennoch kein natürlicher, freier Vocal zum Vorschein kommen. Welche Manipulationen werden nun zu dem Ende angestellt: der Eine steckt seinem Schüler einen Pflock Holz zwischen die Zähne, der Andere drückt mit einem Instrumente seine Zunge nieder, ein Dritter beobachtet mit einem Hohlspiegel die Muskelbewegung des Kehlkopfes, und was der närrischen Dinge mehr sind. Auf diese Weise wird der Schüler gequält, gemartert und immer ängstlicher und verworrener gemacht, bis er endlich schier nicht mehr weiß, in welche verzerrte Stellungen er seinen Mund noch bringen soll, um den natürlichsten und einfachsten Laut herauszubringen. Diese ganze unnütze Quälerei nun hat keinen andern Grund, als daß der Lehrer seinen Schüler dahin zwingt, den Mund auf's Allergenaueste dem seinigen — nach Vorschrift geformten — nachzubilden. Würde der Lehrer nicht nur seinen Augen, sondern mehr noch seinen Ohren die Bildung des Tones anvertrauen, — vorausgesetzt, daß sich diesen der richtige Klang desselben unzweideutig eingeprägt hat, — dann dürfte das Resultat auf eine viel einfachere Art erzielt werden, und zwar ohne alle sinnverwirrenden Quälereien. Wie wir nämlich Alle verschiedene Gesichtsbildung haben, so ist auch die Form des Mundes, der Zunge, Gaumensegel, Kiefer, Zähne, und was sonst auf den Klang des Tones einwirkt, eine voneinander abweichende, und kann demzufolge eine Mundstellung, welche meinem Ton den gesundesten und natürlichsten Klang verleiht, bei dem Anderen diesen geradezu unmöglich machen. Auch der Schüler muß daher zunächst vermit-

telst seines Gehörsinnes einen richtigen Ton auf den Vocal a zu geben lernen, indem er den vom Lehrer angeschlagenen auf seine ihm natürliche Weise nachbildet, wobei der Lehrer vorläufig nur darüber zu wachen hat, daß der Schüler keine Fratzen schneidet. Die übrigen, viel schwereren Vocale muß dieser ebenfalls nach dem lebendigen Beispiel des Lehrers bilden lernen. Daraus ergiebt sich, daß die ausführlichste, präciseste Erklärung nicht im Stande sein kann, Jemanden eine methodisch-schöne Vocalisation beizubringen, wenn ihm nicht Gelegenheit gegeben wird, solche zugleich in edler Reinheit zu hören. In keiner Kunst ist es überhaupt so unbedingt nöthig, daß der Lehrer dem Schüler ein Vorbild sei, als im Gesange, denn ist für Beide in dem Beispiel die leichteste und einfachste Explication gegeben, so muß es dagegen als überaus schwierig bezeichnet werden, die wichtigsten Dinge durch Worte nur annähernd begreiflich zu machen. Es ist also selbstredend, daß der Gesanglehrer seine Kunst auch practisch muß erlernt haben, weil er nur in diesem Falle befähigt sein kann, seinem Schüler als ein genügendes Vorbild zu gelten. Wie darf ich überhaupt in einer Kunst lehren wollen, die ich in ihrem innersten Wesen und ihren vielfachen Eigenthümlichkeiten nicht begriffen habe, die ich selbst nicht mit klarem Bewußtsein vollkommen beherrsche, wie darf ich mich unterfangen, eine Saat zu säen, wenn in mir keine Frucht der Erkenntniß zur Reife gekommen ist? — Gilt dies für jede Kunst, so ist es in keiner von so wichtigen, schweren Folgen, als im Gesange. Will ich es nun auch nicht als eine positive Unmöglichkeit bezeichnen, daß ein Musiker ohne eigene Gesangcultur Andere zweckmäßig unterweise, so muß es doch immer für ein halbes Wunder gelten, und können solche mögliche, aber nicht wahrscheinliche Ausnahmen auch nicht hinreichen, ein in sich schädliches Princip zu rechtfertigen. Bedenkt man nun, wie bedeutend die Anzahl solcher Musiker ist, die weder gesangkundig, noch im Stande sind, einen anständigen Ton hervorzubringen, aber nichtsdestoweniger frischweg Gesangunterricht geben, dann wird ihr schädlicher Einfluß auf die allgemeine Cultur des Gesanges kaum einem Zweifel unterliegen.

Wie gering die Hülfsmittel sind, welche der Lehrer in Gesangschulen findet, habe ich bereits angedeutet; sie betrafen die ersten und wichtigsten Elemente des Unterrichts: die Tonbildung, die Klassificirung der Stimmen, ihre Registerverhältnisse, und die Vocalisation.

Um nun einen Beleg zu geben, in welcher Weise diese Gegenstände in Gesangschulen behandelt werden, will ich zur bessern Begründung meiner Ansicht ein Kapitel über die Vocalisation aus einer neuen, vielfach gerühmten Gesangschule mittheilen. Der Verfasser (Dr. Schwarz) läßt sich also darüber vernehmen: „Der „Kehlkopf mit der verschiedenen Spannung der Stimmbänder dient „nur dem Tone, der Mundkanal mit seinen verschiedenen Formveränderungen den Vocalen und Consonanten. Das Ansatzrohr (oder „Mundkanal, wir verstehen darunter die Schlund- und Mundhöhle, „alle Theile vom Kehlkopf bis zu den Lippen, zwischen welchen die „Luft durchfließt) ist anders geformt bei dem Vocal a, anders bei „u; jener Vocal ist hell, dieser dunkel, und wir wissen auch schon „aus der Bildung der Tonfarben, aus der Nuancirung hinsichtlich „des Klangs, daß bei a der Mund weit geöffnet, der Schlund aber „enge ist, und umgekehrt entsteht das u dadurch, daß die Mundöffnung verklemmt wird, wobei sich ganz von selbst der Schlund erweitert. Die Bedingungen zur Umwandlung eines und desselben „Tones in die verschiedenen Vocale liegen also in der Weite zweier „Theile, der Mundöffnung und der Schlundöffnung; und da wir „5 Vocale haben, so kann man sich in der Weite jedes dieser „zwei Theile auch 5 Grade vorstellen".

„Bei a ist die Weite der Mundöffnung = 5 Grad,
„und die Weite der Schlundöffnung = 1 „
„Bei u ist die Weite der Mundöffnung = 1 „
„und die Weite der Schlundöffnung = 5 „

„So entstehen durch die verschiedene Stellung der Mundöffnung zur Schlundöffnung 2 Vocale, wovon der eine der Repräsentant der hellen, der andere der Repräsentant der dunklen Klangfarbe ist. Die Zunge blieb bei beiden in ihrer ganz ruhigen Lage, „in ihrer Unthätigkeit gerade ausgestreckt im Mundkanal liegen. „Der Mundkanal kann jedoch auch noch andere Gestalt annehmen und durch jede s o l c h e a n d e r e F o r m d e s (v o r n e o f f e n e n) R a u m e s, durch welchen die tönende Luft ausfließt, erhält „diese wieder eine andere Resonanz. Im Mundkanal selbst liegt „nemlich jener Muskel, welchen wir bei der Stimmbildung absichtlich zur Ruhe verwiesen haben, und welcher auch bei den Vocalen „a und u sich noch gar nicht rührte, die Zunge; wenn dieser Muskel — zugleich mit der fortschreitenden Verkleinerung der Mund-

„öffnung und Erweiterung der Schlundöffnung — mehr und mehr „mit seinem Rücken sich erhebt, so entstehen die Vocale e und i.

„Bei e ist die Weite der Mundöffnung = 4 Grad,
„und die Weite der Schlundöffnung = 2 „
„und der Zungenrücken erhebt sich.
„Bei i ist die Weite der Mundöffnung = 3 „
„und die Weite der Schlundöffnung = 3 „
„und der Zungenrücken erhebt sich noch mehr."

„Der Raum zwischen der Zunge und dem oberen Gaumen wird „durch die sich mehr und mehr erhebende Zunge immer enger, die „Zunge darf sich aber auch dabei nicht zurückziehen, sondern die „Zungenspitze muß vielmehr fest an der untern Zahnreihe anliegen. „— Gesetzt die Zunge erhöbe sich nicht auch zugleich mit der immer „kleineren Mundöffnung und größeren Schlundöffnung und veren- „gerte dadurch den ganzen Raum nicht noch mehr, so bliebe immer „der Vocal a, nur würde er immer dunkler. — Endlich kann aber „nicht nur die Mundöffnung noch kleiner und die Schlundöffnung „noch größer werden, sondern auch die Lippen können durch all- „mähliges Zusammenziehen von den Seiten — gegen ihre Spitze „zu — den ganzen Raum noch enger gestalten; auf diese Weise „entstehen die Vocale o und u."

„Bei o ist die Weite der Mundöffnung = 2 Grad
„und die Weite der Schlundöffnung = 4 „
„und die Lippen ziehen sich von den Seiten etwas zusammen.—"

„Wir sehen also, die 5 Vocale entstehen durch 5 verschiedene „Formen des Raumes, durch welchen die tönende Luft ausfließt; „jede andere Form dieses Raumes giebt eine andere Resonanz und „die 5 Vocale sind also nur 5 verschiedene Arten der Resonanz. „Und will nun ein Sänger irgend einen dieser Vocale lange in „gleicher Klangfarbe aushalten, so darf er nur die für den betref- „fenden Vocal einmal angenommene Form jenes Raumes unverän- „dert beibehalten. Dasselbe gilt auch von den Umlauten ä, ö, ü; „sie bleiben unverändert, so lange nur die einmal angenommene „Raumform, durch welche sie gebildet worden sind, während des „Ausfließens der tönenden Luft dieselbe bleibt bis zum letzten noch „hörbaren Hauch."

„Der Umlaut ä entsteht dadurch, daß, unter Beibehaltung der „Umrisse des Mundkanals beim Vocal a der Zungenrücken sich er- „hebt, wie bei e. Der Umlaut ö entsteht dadurch, daß, unter Bei-

„behaltung der Umrisse des Mundkanals beim Vokal o, der Zun„genrücken sich erhebt wie bei e. Der Umlaut ü entsteht dadurch, „daß, unter Beibehaltung der Umrisse des Mundkanals beim Vocal „u, der Zungenrücken sich noch mehr erhebt, wie bei i.“ —

Ich denke, es kann hiermit genug sein, denn in ähnlicher Weise wird der noch übrige Theil der Aussprache im Gesange behandelt. Ohne nun gegen die Richtigkeit dieser systematischen Vocalisation überhaupt den geringsten Zweifel zu erheben, erkenne ich nur das Eine klar, daß, wer es unternimmt, nach dieser Theorie lehren zu wollen, sich selbst sowohl als seine Schüler sicherlich in eine gelinde Verzweiflung versetzen wird. Man denke nur an die Mundöffnung 1sten Grad und an die Schlundöffnung 5ten Grad, und an die Zusammenziehung der Lippen, und unter Beibehaltung der Umrisse des Mundkanals die Erhebung des Zungenrückens u. s. w., ob das nicht geeignet ist, um Jemanden verwirrt zu machen; auch bin ich überzeugt, daß der Versuch, auf die angegebene Weise die Vocale zu bilden, sich ebenso schwierig als mißlich erweisen, und der Schüler sich damit am weitesten von einer natürlichen Angabe der Vocale entfernen muß. Denn ich wiederhole es: in der Tongebung und der Vocalisation bestimmt die Praxis die Theorie, wie in allen Dingen, nur noch bei weitem individueller. Spricht der Sänger die Vocale so aus, wie sie ausgesprochen werden sollen und müssen, dann bildet er sicher auch seinen Mund, wie er ihn, vermöge seiner Organisation, zu bilden hat, und ist es gänzlich indifferent, mit welchem Grad der Schlund- und Mundöffnung das geschieht, wie sich die Lippen schließen und der Zungenrücken sich erhebt.

Wenn aber die schriftliche Darstellung der natürlichsten Elemente in der Gesangkunst sich schon so ungenügend erweist, so muß sich dieselbe bei allen höheren, subtilen Eigenschaften zu einer kaum zu überwindenden Schwierigkeit steigern, und darf ich hier wohl füglich von jeder weiteren Untersuchung abstehen, zumal das Angeführte hinreichend sein dürfte, um die Ueberzeugung zu geben, daß nach einer Gesangschule, ohne eigene practische Fertigkeit und Erfahrung, sich schwerlich gute methodische Sänger werden bilden lassen.

Der Musiklehrer, als solcher, wird sich daher beim Gesangunterricht darauf zu beschränken haben, den Schüler möglichst rein und mit musikalischem Verständniß und Ausdruck singen zu lassen;

will er mehr, dann liegt auch die Gefahr sehr nahe, daß er mehr vernichte, als fördere.

Es bedarf wohl kaum einer besonderen Erklärung, daß es mir nicht in den Sinn kommen kann, den Gesanglehren überhaupt jeden Werth absprechen zu wollen; sie werden für Sänger und Singkundige stets ihren vollen Nutzen behalten und die darin niedergelegten Erfahrungen, sofern sie in Natur und Kunst begründet sind, nie ohne guten Einfluß bleiben.

Die andere Classe der Gesanglehrer kann ich kürzer charakterisiren. Sie besteht meistens aus früheren Sängern. Waren diese nun als solche wirklich geschult und von einer gediegenen Methode getragen, dann kann sich der Lernende ihnen auch sicherer anvertrauen; beschränkte sich ihre Kunst jedoch — wie häufig — nur auf glückliche Naturgaben und entsprechendes Talent, dann genügen auch diese Eigenschaften keineswegs zur sicheren, methodischen Bildung von Schülern. Die Lehre verlangt eben noch andere Bedingungen, als die eigene geläufige Praxis, und wo jene nicht erfüllt werden, da ist auch diese nicht allein im Stande, das Fehlende zu ersetzen. Der glückliche Naturalist, welcher ohne tieferes Studium und ohne erhebliche Mühe gesungen hatte, wird zunächst darin fehlgreifen, daß er den Schüler nach seiner eigenen Natur unterweist und nicht mit zarter Berücksichtigung auf dessen organische Eigenthümlichkeit; wenigstens ist nur so der Mangel einer systematischen Methode und die Rücksichtslosigkeit, mit welcher er seine Schüler singen läßt, bei ihm zu erklären. Solche Lehrer denken, weil ihnen Alles gleichsam von selbst gekommen ist und ohne ernsteres Ringen und Streben, ja fast ohne alle Schule, könne und müsse es bei Anderen auch so sein. In den meisten Fällen fehlt diesen Practikern dann auch die nöthige bessere musikalische, sowie überhaupt die höhere künstlerische Intelligenz, und ihre ganze Lehre beschränkt sich daher auf ein eigentliches Abrichtesystem, wobei der Schüler jedenfalls nie zu eigener Selbstständigkeit gelangen kann. Das gewichtigste Zeugniß für den mangelhaften Gesangunterricht in Deutschland scheint mir aber unzweifelhaft darin gegeben, daß fast ein jeder Lehrer seine eigene Methode hat. Würde diese Abweichung sich nur auf verschiedene Geschmacksrichtungen oder auf unwesentliche Dinge beschränken, so wäre sie ebenso natürlich, als ohne erheblichen Nachtheil; allein sie betrifft nicht selten die wichtigsten Elemente und Grundbedingungen, aus welchen sich der edlere Gesang erst zu

entwickeln hat, und was der eine Lehrer in dieser Beziehung für durchaus naturbegründet, sicher und practisch erachtet, verwirft der andere unbedingt, um davon das Gegentheil zu lehren. Daß ein Jeder von ihnen aber seine Manier für die allein richtige hält, versteht sich, denn im andern Falle würde er sie nicht anwenden.

Aber diese Verwirrung in den Ansichten ist eben der sicherste Beweis, daß die rechte Methode bis jetzt noch nicht zur allgemeinen Erkenntniß gelangt ist, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil es in den wesentlichsten Dingen überhaupt nur eine rechte und wahre Methode geben kann, und nicht etwa nur für unsere Nation, sondern auch für alle übrigen, die singefähig sind. Denn in der Stimmbildung, der Vocalisation u. s. w. müssen alle Völker denselben Gesetzen folgen, und diese sind keine anderen, als welche die ewige Natur selbst uns vorschreibt. Folglich sollten auch alle Lehrer, ob italienischer, französischer oder deutscher Nation, wenn sie diese Gesetze zum Fundament ihrer Methode machen, sich darin begegnen, und müßte es zu einer Unmöglichkeit werden, daß sich so ganz entgegengesetzte Ansichten darüber geltend machen können.

Wenn aber die wichtigsten Elemente der Gesanglehre sich auf die Natur gründen, so wird es auch wunderbar erscheinen, daß trotzdem so wenig Sicherheit darin herrscht, und weiß ich dafür nur folgende Erklärung zu finden. Zuerst ist in jeder Kunst nichts so schwer, als die rechte Natur; sodann suchen nicht wenige Lehrer gerade die natürlichste, also einfachste Methode zu vermeiden, um sich mit einem gelehrten Nimbus zu umgeben und glauben zu machen, daß ihre Kunst viele Künste übersteige; drittens haben allerdings in einem Gesanglehrer mehr bedeutsame und unerläßliche Eigenschaften zusammenzutreffen, als bei Lehrern anderer Musikgattungen; und endlich wird der Gesang sehr selten noch zum ausschließlichen Studium eines befähigten Musikers gemacht, weil man die Nothwendigkeit desselben im Allgemeinen nicht mehr erkennt.

Abseiten der eigentlichen Musik-Conservatorien erfährt der Gesang keine sorgfältigere Pflege; einmal ist kein Grund vorhanden, die Lehrer desselben höher zu stellen, als andere, und dann wird überhaupt zu wenig Zeit darauf verwendet. Soll die Gesangcultur von solchen Instituten erheblichen Nutzen ziehen, so müssen sie auch ausschließlich derselben gewidmet sein und nicht nur so ganz nebenbei behandelt werden. Zwar sind in neuerer Zeit einige Schulen des höheren Gesanges in's Leben getreten, doch sind sie noch

zu jung, um schon jetzt aus ihren Früchten auf ihre Wirksamkeit schließen zu dürfen. — In jeder Kunst aber, wo die Lehre nicht im ganzen Umfange ihre Pflicht erfüllt, da ist ihr Rückschritt schon unausbleiblich, ohne daß noch so viele andere Verhältnisse nachtheilig darauf einzuwirken brauchen, wie in der edlen, hochherrlichen Gesangkunst. —

Hiermit nun wäre für jetzt der Kreis meiner Darstellung geschlossen. Niemand kann tiefer von der Ueberzeugung durchdrungen sein, wie wenig erschöpfend ich den bedeutsamen, umfangreichen Stoff behandelt habe, als ich selbst. Indessen dies lag auch ebensowenig in der Absicht, als in der Möglichkeit. Es handelte sich vorläufig darum, eine allgemeine Physiognomie der Gesangzustände zu entwerfen und zugleich den Sinn anzudeuten, der mich dabei leitet. Habe ich dabei Manches besprochen, was, als allgemein bekannt und anerkannt, vielleicht überflüssig gewesen wäre, so durfte es doch der Vollständigkeit wegen nicht fehlen; wirklich Wesentliches dagegen glaube ich kaum übergangen zu haben.

Die fernere Aufgabe wird nun sein, alle einzelnen Interessen, welche gleich Radien von dem Kernpunkt der Gesangkunst ausgehen, ausführlicher und nachdrücklicher zu erörtern, damit die Erkenntniß derselben sich immer weiteren Kreisen mittheile und dazu beitrage, eine bessere Pflege der sündhaft vernachlässigten Kunst wieder hervorzurufen. Möge ich mich dabei der freundlichen Unterstützung meiner Fach- und Gesinnungsgenossen zu erfreuen haben, und mögen sie, gleich mir, von der Ueberzeugung geleitet werden, daß wir damit ein nützliches Werk beginnen.

Die Darstellung der deutschen Opernzustände erfolgt im nächsten Heft.

Anhang.

Vor den Werken eines schöpferischen Geistes Achtung zu haben, verlangen wir von jedem gebildeten Menschen. Ein Kunstwerk verstümmeln oder zerstören, nennen wir mit Recht Vandalismus. Ob eine solche Verstümmelung ein Werk der bildenden Kunst, oder der Poesie und Musik betrifft, bleibt sich gleich. Denn ist es recht geschaffen, so durchdringen sich Geist und Form in demselben; und wer die letztere antastet, hebt die innersten Beziehungen von Inhalt und Form zueinander auf. Es ist also im Grunde einerlei, ob man einer Statue die Nase abschlägt, aus einem Musikstück einen Satz oder die Hälfte einer Periode streicht, oder einem poetischen Erzeugniß einen Theil seines Inhaltes entfremdet. Verlangen wir demnach Achtung vor Kunstschöpfungen von jedem gebildeten Menschen, so kann sich diese Forderung bei Künstlern nur noch steigern, weil diese für ihre Werke selbst eine solche Achtung in Anspruch nehmen.

Nach diesem Principe ist es selbstverständlich, daß wir bei Componisten, welche Poesieen zur Composition benutzen, voraussetzen, sie werden das Recht des Dichters nicht verletzen, indem sie solche willkürlich verändern oder verstümmeln. Daß dies nichtsdestoweniger geschieht, haben wir zu rügen, und, vor Nachahmung warnend, hier mit einigen Beispielen zu belegen.

So unzählig oft die zweistimmigen Lieder von Mendelssohn auch gesungen sind, mag es doch nicht oft bemerkt worden sein, welche sinnentstellenden Textveränderungen der Componist sich in einigen derselben erlaubt hat.

Gleich im ersten Gedicht von H. Heine hat Mendelssohn durch die Veränderung eines Wortes den ganzen Sinn desselben in das Entgegengesetzte umzuwandeln versucht, gleich jenem Maler, der mit einem Pinselstrich ein weinendes Kind zu einem lachenden umschuf.

Das bezügliche Gedicht heißt bei Heine:

Ich wollt', meine Schmerzen ergössen
Sich all' in ein einziges Wort.
Das gäb' ich den luftigen Winden,
Die trügen es lustig fort.

Sie tragen zu Dir, Geliebte,
Das schmerzerfüllte Wort,
Du hörst es zu jeder Stunde,
Du hörst es an jedem Ort.

Und hast Du zum nächtlichen Schlummer
Geschlossen die Augen kaum:
So wird mein Bild Dich verfolgen
Bis in den tiefsten Traum.

Mendelssohn, dem diese finstere Drohung einer verrathenen Liebe nicht zusagen, oder für seine musikalische Idee nicht passen mochte, veränderte ohne Weiteres das Wort Schmerzen in Liebe um, und gleichfalls schmerzerfüllt in lieberfüllt, durch welche Veränderung die süße, liebeathmende Melodie des Liedes nun allerdings am Platze ist. Aber man wird mir zugestehen, daß der Dichter dabei eine arge Mißhandlung erfahren hat, denn ein Gedicht aus düsteren Schmerzen gewoben, läßt sich nicht durch einige lichte Punkte gleich in den Ausdruck sehnsüchtiger Liebe verkehren, es ist dadurch vielmehr ein so entschiedener Widerspruch in dasselbe gekommen, wie ihn sich ein Dichter gleich Heine nie hätte zu Schulden kommen lassen.

Der herrliche Eichendorff kommt in seinem innigen Liede: „Der Gärtner" nicht besser weg. Abgesehen davon, daß der letzte Vers gänzlich bei Mendelssohn fehlt, so hat derselbe im 1sten und 3ten Vers folgende Veränderungen vorgenommen.

Der Text lautet bei Eichendorff:	Bei Mendelssohn:
Wohin ich geh' und schaue	Wohin ich geh' und schaue,
In Feld und Wald und Thal,	In Feld und Wald und Thal,
Vom Berg hinab in die Aue:	Vom Hügel hin auf die Aue,
Viel schöne, hohe Fraue,	Vom Berg aufwärts weit in's Blaue,
Grüß' ich Dich tausendmal.	Grüß' ich Dich tausendmal.

3ter Vers.	3ter Vers.
Ihr darf ich keinen reichen,	Dir darf ich keinen reichen,
Sie ist zu hoch und schön,	Du bist zu hoch und schön;
Die müssen alle verbleichen,	Sie müssen zu bald verbleichen,
Die Liebe nur ohne Gleichen	Die Liebe ohne Gleichen
Bleibt ewig im Herzen stehn.	Bleibt ewig im Herzen stehn.

Ist es schon unerklärlich, aus welchem Grunde eine solche Umänderung des Gedichtes überhaupt nöthig war, so bleibt es vollends unbegreiflich, wie ein so kümmerlicher Vers, wie jener: „Vom Berg aufwärts weit in's Blaue", darin seinen Platz finden konnte; nicht mehr verständiges Geschick verrathen die noch übrigen Varianten.

In dem „Nachtliede" von demselben Dichter hat Mendelssohn ebenfalls zwei Verse ausgelassen, desgleichen einen in: „Der Jäger Abschied". Bei Schumann fehlt ein Vers in dem Eichendorff'schen Gedichte: „Die Stille", u. dgl. m.

Ich zweifle sehr, daß es die Billigung der genannten Componisten erfahren hätte, wenn Compositionen von ihnen mit Auslassungen oder willkürlichen Veränderungen in Melodie und Harmonie edirt worden wären; sie würden darin wahrscheinlich eine Verletzung ihres Autorrechtes erblickt und dagegen remonstrirt haben. Wenn wir dies voraussetzen dürfen, dann ist aber auch nicht abzusehen, warum sie dem Dichter nicht ein gleiches Recht zuerkannten.

Die Nothwendigkeit, Gedichte in solcher Weise für die musikalische Behandlung zu verändern, kann daher weder begründet, noch im Prinzip entschuldigt werden. Unsre Lyrik ist so überreich, daß sich mit leichter Mühe für jede Stimmung etwas Entsprechendes finden läßt; es ist folglich auch in keiner Weise zu rechtfertigen, den Dichter in seinem Eigenthume zu verletzen.

Es kommen mir nicht selten Gesangcompositionen in so mangelhaften Abdrücken vor, daß sich weder die Noten noch der Text mehr klar und deutlich darin erkennen läßt und man daher genöthigt ist, um sie gebrauchen zu können, alles Fehlende vorher mühselig nachzuziehen. Dies rührt bekanntlich davon her, daß die Platten bereits durch allzuviele Abzüge stumpf geworden sind und

daher nicht Alles mehr hergeben. Liegt hierin nun zugleich der Beweis, wie gute Geschäfte der Verleger mit solchen Gesangstücken gemacht hat, so dächte ich, wäre es seinerseits kein allzugroßes Opfer, in solchem Falle neue Platten stechen zu lassen; denn so wenig ein anderer Kaufmann von seinem Käufer verlangen wird, für schadhafte Waaren die vollen Preise zu bezahlen, so wenig ist der Verleger zu einer solchen Zumuthung berechtigt, um so weniger, da die Musikalien denn doch immer noch theuer genug sind.

Die Zeitungen brachten die Mittheilung, Signora Trebelli habe das Anerbieten eines vortheilhaften Engagements an der Berliner Hofbühne mit der Bemerkung abgelehnt: daß sie sich noch nicht reif genug für den edlen deutschen Gesang fühle.

Wenn diese Mittheilung nun wahr ist, dann gereicht sie in eben demselben Maße der genannten Sängerin zur Ehre, als sie Herrn v. Hülsen und manchem andern Theaterdirektor zur Belehrung dienen kann.

Ich bin weit entfernt, diesem Engagement-Anerbieten die Absicht unterzuschieben, als ob Herr v. Hülsen dadurch der italienischen Oper auf Kosten der deutschen mehr Raum geben wolle, obgleich Berliner Blätter schamlos genug waren, über die erlittene Niederlage der letzteren ein albernes Triumphgeschrei zu erheben. Ich will vielmehr annehmen, Herr v. Hülsen habe Signora Trebelli zur Hebung der deutschen Oper zu engagiren gewünscht. Aber auch in diesem Falle konnte der Wunsch nur aus einer gänzlichen Verkennung der deutschen und italienischen Nationalität und ihrer verschiedenen Opernrichtungen, sowie der voneinander abweichenden Gesangstyle, hervorgehen. Wohl sind die Deutschen befähigt und willig, sich das fremde Gute anzueignen und dadurch eine fördernde Vielseitigkeit zu erreichen, und haben in Folge dieser Eigenschaft nicht wenige deutsche Sängerinnen in Italien die glänzendsten Siege gefeiert und mit dem ehrendsten Erfolge mit den dortigen Primadonnen rivalisirt. Nicht so die Italiener. Diese bleiben festgeklemmt in ihrer an und für sich schon beschränkten Manier und sind nicht elastisch genug, um diese durch Fremdes zu erweitern; auch haben sie weder den Willen, noch die Fähigkeit, die Vorzüge unsrer Musik zu erkennen und ein besseres Verständniß von derselben zu gewinnen, aus welchem Grunde ihnen durchgängig unmöglich ist, den

wirklich deutschen Gesang zu seinem vollen Rechte zu erheben. Und wie die Naturen, so die künstlerischen Richtungen. In der italienischen Oper herrscht der Ausdruck äußerlich sinnlicher Gluth, eine raketenartig prasselnde Leidenschaft, eine berauschte Liebe, welche sich in stark accentuirten Tiraden Luft macht, ein großprahlerisches Heldenthum, eine weiche, verschwemmte Sentimentalität, und alle dick aufgetragenen Lichter sonstiger Empfindungen. Solche Eigenschaften aber können in der deutschen Oper weder zu einer passenden Verwendung, noch zu einer besseren Geltung kommen, denn hier ist Alles intensiver, kerniger, maßvoller, gediegener; unsre Helden brauchen Kraft und Feuer, unsre Liebe ist in der Leidenschaft von tiefer Gluth, in der Hingebung von rührender Innigkeit, unsre Sentimentalität ist gefühlvoll, aber nicht weinerlich, — kurz, alle unsre Empfindungen haben mehr Innerlichkeit und quellen aus einem tieferen Born des Seelenlebens, als bei den Italienern. Dieser Verschiedenheit des Ausdrucks entspricht auch die Wirkung. Wohl können wir in italienischen Opernvorstellungen ein rechtes Vergnügen, ein inniges Wohlbehagen empfinden, ja, einzelne Leistungen vermögen uns zu tumultuarischem Beifall, zu fanatischen Ausbrüchen hinzureißen; aber dieser Enthusiasmus verraucht auch wieder wie ein Champagnerrausch, ohne eine nachhaltige Wirkung zu hinterlassen. Zu solchen Erregungen freilich finden wir uns in der deutschen Oper nur selten veranlaßt; dagegen fühlen wir uns oft in tiefster Seele erschüttert und die Wahrheit der Darstellung wirkt mit einer solchen Gewalt auf uns ein, daß wir, gleichsam hineingezogen in die Wirklichkeit, darüber die lauten Beifallsäußerungen vergessen; aber was wir sahen und hörten, verfolgt uns in Nacht und Traum und hinterläßt so tiefe, unvergängliche Eindrücke in uns, daß wir sie nach Jahren noch in frischer Lebendigkeit in uns zurückrufen können.

Dafür verlangt die deutsche Oper allerdings eine in's Einzelne gehende Verständlichkeit und Eindringlichkeit und zugleich eine Enthaltsamkeit, wie Solches in der italienischen Oper nicht nöthig ist. Dort hat sich der Sänger knapp an den Componisten zu halten und dessen Intentionen im Ganzen und Einzelnen treu und geistbeschwingt wiederzugeben; er ist sonach der das Ganze tragenden Idee, — wenn auch nach seiner individuellen Eigenthümlichkeit — untergeordnet. Hier hingegen ist dem Sänger ausgedehntere Freiheit gestattet, seine künstlerischen Eigenschaften finden in ihrer virtuosen

Richtung einen weiten Spielraum und ihre zur höchst möglichen Wirkung gehobene Geltung hat ihre volle Berechtigung. Der deutsche Sänger muß sonach durch den innern gediegenen Gehalt seiner Leistung wirken und der italienische durch den äußern glänzenden Schmuck derselben.

Die Aeußerung der Sängerin Trebelli zeugt daher von einer künstlerischen Einsicht, welche ihr zur hohen Ehre gereicht, denn man kann aus den angeführten Gründen allerdings eine vortreffliche Sängerin in der italienischen Oper sein, ohne zugleich ein solches Prädikat in der deutschen zu verdienen, und brauchen wir hierbei die sprachliche Schwierigkeit, welche der Italiener zu überwinden hat, nicht einmal in Rechnung zu bringen, da Mittel und Ziel in diesen beiden Operngattungen schon ohnedies gänzlich verschiedener Art sind.

Jedenfalls könnten die deutschen Bühnenleiter aus der erwähnten Aeußerung der Signora Trebelli eine nützliche Lehre ziehen, damit sie bei ihren Engagements für die Oper sorglicher zu Werke gingen. Die genannte Sängerin bringt denn doch eine ausgezeichnete Gesangfertigkeit der deutschen Oper entgegen, und nichtsdestoweniger ist sie bescheiden genug, einzusehen, daß diese allein nicht ausreicht, derselben vollkommen gerecht zu werden. Der deutschen Oper werden aber nicht wenige Mitglieder für erste Fächer eingereiht, die weder singen können, noch ein Verständniß der vaterländischen Musik haben, sondern gar nichts besitzen, als eine Stimme.

Nachdem mir vor einigen Tagen die Physiologie der menschlichen Tonbildung von Franz Eyrel in die Hände gekommen ist, frage ich mich: ob die Absicht, welche die Herausgabe dieser Blätter veranlaßt hat, nun nicht gänzlich zwecklos geworden sei? denn, was kann die practische Erfahrung da noch wirken, wo die Wissenschaft mit fundamentaler Sicherheit Systeme begründet, die alle schwebenden Fragen mit einemmale beseitigen? Bestätigt sich nämlich thatsächlich, was der Verfasser mit der Zuversicht der Ueberzeugung ausspricht, dann wird nicht allein die Sängernoth ihre Endschaft erreicht haben, die Gesangkunst selbst muß in nicht langer Zeit die Spitze der musikalischen Cultur bilden. Doch ich will den Verfasser selbst reden lassen, damit die Leser direct erfahren, welcher Hoffnung sie sich in Beziehung auf diese Gesangsaera hin-

geben dürfen. Er läßt sich folgendermaßen in dem Vorworte seines Werkes vernehmen:

„Da es durch meine Lehrsätze möglich wird, einem jeden ge„sunden und lernfähigen Menschen eine klingende und verwendbare „Stimme anzubilden, so werden nun nicht mehr nach Kunst schmach„tende Talente ihren Mangel an tauglicher Stimme zu beklagen „haben, sie werden ihren Wunsch erreichen und glücklich sein. Eben „deshalb wird es auch nicht mehr nöthig sein, Personen mit wenig „Talent und ohne Erziehung und ästhetische Bildung blos deshalb, „weil sie zufällig einige hübsche Töne hervorbringen, für die Kunst „zu verwenden, wodurch diese wahrlich nicht gehoben wird; denn „es handelt sich ja nicht darum, alle Menschen zu Sängern zu „bilden, sondern nur jene, die Beruf zu dieser Kunst haben.

„Das so häufige Indisponirtsein der Sänger, das so frühe „Abnehmen ihrer Stimme und der so oft vorkommende Fall des „Stimmverlierens wird nun nicht mehr vorkommen, denn diese „Fälle sind, wenn nicht Krankheit daran schuld ist, die Folgen des „fehlerhaften Gebrauchs der Stimme, oder mit andern Worten, „die Folgen des Singens mit anomaler Stimme.

„Ferner kann die Stimme im Allgemeinen durch die wissen„schaftliche Methode eine Ausbildung erlangen, wie sie bis jetzt „noch nicht zu Stande gebracht worden ist. Dieser hohe Grad von „Entwicklung kommt nicht nur dem Gesange, sondern auch der Com„position zu statten, indem der Tondichter nicht mehr an gewisse „Töne und sonstige Eigenheiten mancher Stimmen sich zu halten „gezwungen sein wird, um seiner Tondichtung mehr Wirkung abzu„winnen, sondern er wird seiner Phantasie freiern Lauf lassen und „so auch Schöneres zu schaffen vermögen" u. s. w.

Wahrlich! wenn die Theorie des Herrn Eyrel im Stande ist, diese erfreulichen Aussichten zu verwirklichen, dann haben wir darin eine Entdeckung zu begrüßen, die, wie nur irgend eine in unsrer erfindungsreichen Zeit, zur höchsten Achtung vor dem menschlichen Geiste herausfordert.

So lange es eine Gesangkunst giebt, ist man gewohnt gewesen, eine wahrhaft schöne Stimme als ein seltenes Geschenk der Natur anzusehen und das Außergewöhnliche wurde sogar, gleich einem Phänomen, mit Erstaunen und Bewunderung begrüßt.

Das wird nun Alles ganz anders werden. Wir brauchen fernerhin nicht mehr darauf zu warten, bis es der Natur in einer

gutgelaunten Stunde einfällt, das Stimmorgan mit holdem Klange zu beleben, jetzt kennen wir die Mittel, ihr die guten Stimmen abzuzwingen, und da es hoffentlich nie an gesunden und lernfähigen Menschen fehlen wird, ist ein Mangel an tüchtigen Sängern auch nicht mehr zu fürchten.

Nicht minder erfreulich ist es, daß wir nunmehr den talentlosen und ungebildeten Naturalisten die Hallen der Kunst verschließen können, um sie dafür mit solchen Jüngern zu bevölkern, welche mit Fähigkeit, Beruf und ächtem Kunsttrieb ausgerüstet sind. Um wie Vieles herrlicher und weihevoller wird sich dadurch die Gesangkunst heben und ihre Wirkung auf das allgemeine Leben von einem Erfolg gekrönt werden, wie ihn der Zweck einer schönen Kunst nur immer erstreben kann. Ja, ich darf hoffen, meine in diesen Blättern niedergelegte Schilderung der heutigen Sänger in einigen Jahren widerrufen zu können, um ihnen, statt deren mit der erfreulichsten Genugthuung eine unbedingte Lobrede zu halten.

Auch die Theaterdirectoren werden sich Herrn Eyrel zu dem verbindlichsten Danke verpflichtet fühlen, denn wer die vielfachen Störungen kennt, die dem Geschäftsbetrieb der Oper aus den häufigen Heiserkeiten der Sänger erwachsen, wird den Werth zu schätzen wissen, der in der Beseitigung dieser Störungen beruht. Die verhängnißvollen farbigen Zettel mit der fatalen Annonce: „Wegen „plötzlicher Heiserkeit des Herrn N. N. kann die auf heute ange„kündigte Oper nicht gegeben werden", brauchen das Publikum nicht mehr zu erschrecken; ihrer bedarf es ferner nicht. Dankbarer noch müssen die Sänger selbst sein, wenn sie in ihren Leistungen nicht mehr von Indispositionen beeinträchtigt werden, sondern sich stets der vollen Herrschaft über ihre Mittel erfreuen; oder vollends, wenn sie die Wirksamkeit nicht aufzugeben nöthig haben, sobald mit ihrer ersten Jugend der Reiz ihrer Stimme sich verliert. Dieser Vortheil namentlich ist von der höchsten Wichtigkeit. Verzichtet schon kein Sänger ohne die schmerzlichsten Gefühle auf die Ausübung seiner Kunst, die er mit aller Liebe umfaßt hat, so ist das längere Verbleiben in derselben für diese selbst von unberechenbarem Nutzen, weil sie dadurch zu einer Höhe der Ausbildung kann gesteigert werden, die bisher in der Naturnothwendigkeit ihre beschränkte Grenze fand. Wir können demnach in Zukunft Gesangkünstler erwarten, wie sie bisher fast unmöglich waren, oder doch nur in einzelnen seltenen Exemplaren, in denen sich auf die glücklichste Weise

Mittel und Fähigkeiten vereinten, zum Vorschein kamen. Freilich ist es ebenso wunderbar, als betrübend, daß wir nach zweihundertjährigen Erfahrungen in der Gesangkunst noch nicht dahin gekommen sind, unsre Stimme auf eine naturgemäße Weise zu gebrauchen und alle die Uebel, welche dieselbe behindert, oder ihren vorzeitigen Ruin herbeiführt, nur in ihrer fehlerhaften Behandlung und ihrer anomalen Verwendung ihren Grund haben. —

Die in Aussicht gestellte Ausbildung der Stimmen, wie sie bis jetzt noch nicht zu Stande gebracht worden ist, wird in der Gesangliteratur einen gänzlichen Umschwung zu Wege bringen. Der Verfasser theilt uns mit, daß er durch seine physiologischen Experimente in Italien ein Mädchen von 22 Jahren, dessen Stimme durch unvernünftige Behandlung bereits großentheils verloren war, nach einigen Monaten dahin gebracht habe, f ü n f Octaven Töne, vom großen c bis zum $\overline{\overline{\overline{c}}}$ intoniren zu können. Ein anderes Mädchen (Sopran) intonirte das kleine c und als obere Grenze seiner Stimme das $\overline{\overline{\overline{\overline{g}}}}$ (also um anderthalb Octaven höher, als der gewöhnliche Sopran). Ein Jüngling endlich von 21 Jahren nahm das große c und ging bis zum b der dreigestrichenen Octave. Ja, der Verfasser hält es für wahrscheinlich, daß ein normal gebautes und beschaffenes Organ einen Stimmumfang von wenigstens s e c h s Octaven zu bilden die physische Fähigkeit habe. — Nach solchen Ergebnissen wird freilich die bisher beobachtete Rücksicht auf den üblichen Stimmumfang und die bequeme Lage für den Sänger nicht mehr nöthig sein, der Componist ist jeder Fessel ledig und kann seiner Phantasie gänzlich den Zügel schießen lassen, denn an einem Umfang von fünf Octaven wird er wohl genug haben. Allerdings kann es von einer fabelhaften Wirkung werden, wenn ein Componist eine Sängerin einen salto mortale vom großen c bis zum $\overline{\overline{\overline{c}}}$ machen, oder sie eine chromatische Tonleiter durch diesen ungeheuren Raum hinauf und herunter klettern läßt. Vorzüglich wird allen denen eine solche Freiheit sehr willkommen sein, welche schon längst den Zwang der frühern Beschränkung gefühlt und in ihrer künstlerischen Freiheit derselben gespottet haben. Bei alle dem will mir nun freilich noch nicht klar einleuchten, welchen günstigen Einfluß diese Errungenschaft auf die P h a n t a s i e des Tondichters ausüben, noch wie er dadurch befähigt werden kann, wirklich Schöneres zu schaffen. Die Phantasie und die Schönheit haben, meine ich, doch andere Quellen, als den Tummelplatz räumlicher Ausdehnung.

Der Triumph der Wissenschaft durch Herrn Eyrel bereitet nun zwar uns armen Gesanglehrern, welche den beschwerlichen Pfad der practischen Erfahrung wandeln, eine schlimme Niederlage. Wir mühen uns nicht selten mit aller Vorsicht und Geduld ab, aus einer Kehle anderthalb bis zwei Octaven Töne heraus zu cultiviren, die vielleicht den zweifachen Umfang in sich birgt, wenn wir nur die Mittel gekannt hätten, wie diese zu gewinnen sind. Müssen wir nicht mit Verlegenheit und Scham vor unsre Schüler treten, daß wir so lange mit geglaubter Sicherheit in einer Kunst gewirkt haben, die uns in dem ersten und wichtigsten Elemente — der Tonbildung — verschlossen blieb.

Am meisten beklage ich den Dr. Schwarz; er hatte sich durch seine physiologischen Experimente an ausgeschnittenen Kehlköpfen ein Gesangsystem gebildet, auf dem er so sicher stand, wie auf einem Fels, und durchdrungen von der Ueberzeugung, das einzig Wahre damit gefunden zu haben, alle Ergebnisse früherer Erfahrung geringschätzig bei Seite geschoben. Seine Versicherung, jede bildungsfähige Stimme zu 2½ und 3 Octaven Umfang auszudehnen und krummgebogene Kehlköpfe wieder gerade biegen zu können, hatte gewiß den heimlichen Neid mancher Gesanglehrer wachgerufen, und ich gestehe, daß auch ich mich dessen nicht ganz erwehren konnte — und nun kommt Herr Eyrel mit der Erklärung: die Experimente an todten Kehlköpfen seien unsicher und von der Willkür des Experimentators abhängig, die Erscheinungen der Stimme vielmehr das Werk des Willens, und bietet den Beweis für die Richtigkeit seiner Theorie; zugleich stellt er den doppelten Umfang der Stimme in Aussicht, wie Dr. Schwarz. Wir Anderen stehen doch nun wenigstens noch auf dem Boden der practischen Erfahrung, und können auf manches erfreuliche Resultat, das auf demselben gewonnen wurde, hinweisen; der Dr. Schwarz aber hat diesen verlassen, und da ihm nun auch sein eigenes System schwankend und unsicher gemacht wird, ist es schwer einzusehen, was ihm fernerhin bei seiner Methode noch einen festen Halt geben kann. Uns bleibt auch ferner der Trost, daß die Physiologen, wie das angeführte Beispiel ergiebt, unter sich selbst noch uneinig sind und ihre Theorieen daher auch der Zuverlässigkeit entbehren; denn wer steht uns dafür, daß nicht nächstens ein Anderer kommt, der wiederum das System des Herrn Eyrel negirt, wie dieser es mit seinen Vorgängern gemacht hat, und den Umfang der Stimme bis zu 8 Octaven

erweitert. Warten wir daher in Ruhe die Resultate ab, welche die Physiologie in der Gesangkunst erzielen wird, ehe wir uns derselben mit vollem Vertrauen zuwenden. Doch wollen wir selbstverständlich dieser Wissenschaft unsre ganze Aufmerksamkeit schenken und ihren Bestrebungen unsre volle Achtung entgegenbringen. Aber auch aus einem andern Grunde noch wollen wir nicht gleich kleinmüthig vor der Physiologie die Segel streichen. Die Gesangkunst besteht denn doch nicht allein in der Tonbildung, wenn diese auch die Basis jener ist, und man kann daher ein sehr wissenschaftlich gebildeter und kundiger Physiologe sein, ohne zugleich die Fähigkeit zu besitzen, einen Sänger zu künstlerischer Höhe auszubilden. Die Mittel, welche dazu erforderlich sind, setzen mannigfache Kenntnisse voraus, und da diese noch hinlänglichen Stoff zu Besprechungen und Erläuterungen bieten dürften, ist es wohl vorläufig auch nicht nöthig, unsre kaum begonnenen Bestrebungen schon wieder einzustellen, und noch weniger eine Wirksamkeit aufzugeben, zu welcher wir uns mit allem Eifer herangebildet hatten.

Druck: Pansa'sche Buchdruckerei (Giesau & Otto) in Magdeburg.

erweitert. Warten wir daher in Ruhe die Resultate ab, welche die Physiologie in der Gesangkunst erzielen wird, ehe wir uns derselben mit vollem Vertrauen zuwenden. Doch wollen wir selbstverständlich dieser Wissenschaft unsre ganze Aufmerksamkeit schenken und ihren Bestrebungen unsre volle Achtung entgegenbringen. Aber auch aus einem andern Grunde noch wollen wir nicht gleich kleinmüthig vor der Physiologie die Segel streichen. Die Gesangkunst besteht denn doch nicht allein in der Tonbildung, wenn diese auch die Basis jener ist, und man kann daher ein sehr wissenschaftlich gebildeter und kundiger Physiologe sein, ohne zugleich die Fähigkeit zu besitzen, einen Sänger zu künstlerischer Höhe auszubilden. Die Mittel, welche dazu erforderlich sind, setzen mannigfache Kenntnisse voraus, und da diese noch hinlänglichen Stoff zu Besprechungen und Erläuterungen bieten dürften, ist es wohl vorläufig auch nicht nöthig, unsre kaum begonnenen Bestrebungen schon wieder einzustellen, und noch weniger eine Wirksamkeit aufzugeben, zu welcher wir uns mit allem Eifer herangebildet hatten.

Druck: Pansa'sche Buchdruckerei (Giesau & Otto) in Magdeburg.